



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Notizen zu Kleidern und Städten

Wim Wenders auf der Suche nach Identität

Verfasserin

Karoline Kuttner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Identität	Seite 4
1. Stadt	Seite 10
1.1 Identität in der Stadt, Nationalgefühl	Seite 18
1.2 Tokyo und Bilder	Seite 22
Exkurs: Yasujiro Ozu	Seite 24
2. Sprache	Seite 33
3. Wim Wenders versus Yohji Yamamoto	Seite 39
3.1 Film versus Video, klassisch versus modern	Seite 39
3.2 Mode versus Kino, Modeindustrie versus Filmindustrie	Seite 49
Exkurs: Filmverlag der Autoren	Seite 60
Exkurs: Chambre 666	Seite 61
3.3 Arbeitsweise und Eigenart	Seite 64
3.3.1 Hilfe	Seite 64
Exkurs: Essayfilm	Seite 66
3.3.2 Schneider: Stofflichkeit und Form	Seite 69
Exkurs: Pina Bausch	Seite 72
3.3.3 Stil, Kopie, Idee	Seite 78
3.3.4 Schwarz-Weiß	Seite 87
3.3.5 Zeit und Raum	Seite 88
3.3.6 Familie und Generation	Seite 92
Schlussbemerkung	Seite 97
Quellenverzeichnis	Seite 99
Anhang	Seite 107
Filmprotokoll 1: Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten	Seite 107
Wenders befragt von Roger Willemsen (Interview zu „Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)	Seite 132
Filmprotokoll 2: Tokyo-Ga	Seite 139

Wenders befragt von Roger Willemsen (Interview zu „Tokyo-Ga“)	Seite 162
Zusammenfassung	Seite 170
Lebenslauf	Seite 172

Einleitung: Identität

Die vorliegende Arbeit behandelt Wim Wenders' Identitätsbegriff anhand der zwei Filme **Tokyo-Ga** und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**. Beides sind von Wenders selbst genannte *Tagebuchfilme*. Sie haben dokumentarischen Charakter, gehen aber sehr subjektiv vor. Primär beschäftigt sich die Analyse mit **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**. **Tokyo-Ga** wird unterstützend verwendet, da man diesen Film beinahe als Vorstudie über Tokyo sehen kann. Bereiche wie Identität, Tokyo und Yasujiro Ozu in **Tokyo-Ga** sind behilflich, um einen Gedankengang in der Arbeit zu argumentieren. Die Nähe der beiden Filme zueinander ist nicht nur durch Tokyo gegeben, sondern auch durch die beiden Porträtierten: Yasujiro Ozu und Yohji Yamamoto. So sagt Wim Wenders in einem Interview mit Roger Willemsen:

Ja, insofern als auch der Yohji einen enormen Respekt vor japanischen Traditionen hat, gleichzeitig, so wie ich, erst nach dem Krieg aufgewachsen ist, also eine ganze Generation oder zwei vom Ozu getrennt, also auch mit der Verwestlichung der japanischen Kultur aufgewachsen. Nicht noch so darin verankert, dass er die Anfänge hätte mitbekommen können. Ich glaub schon, man kann, wenn man will, zwischen den beiden Dokumentarfilmen, die ich in Tokyo gemacht habe, auch zwischen den beiden Hauptdarstellern sozusagen, Parallelen erkennen.¹

In **Tokyo-Ga** (1985) beschäftigt sich Wim Wenders wie eben gesagt mit dem japanischen Regisseur Yasujiro Ozu, den er als großen Meister des Kinos verehrt. Er reist dafür nach Tokyo, um den Spuren seines Vorbilds nachzugehen. Wenders sucht hier in Japan das einstmalige Tokyo aus den Filmen von Ozu und findet eine chaotische, mit Bildern überflutete Großstadt. Er filmt Pachinko-Spielhallen, Golfspieler und Arbeiter, die Essensimitationen mit Wachs nachbilden. Tokyo, die Stadt der Simulakren und Bilder. Auf dieser Reise reflektiert Wenders über seine eigene Arbeit mit Bildern.

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten (1989) ist zunächst eine Auftragsarbeit vom Centre Pompidou, ein Porträt eines Designers zu fertigen. Wim Wenders entscheidet sich

¹ Alle in der vorliegenden Arbeit verwendeten Interviews von Roger Willemsen mit Wim Wenders sind unter „Extras“ auf der verwendeten DVD der beiden Filme **Tokyo-Ga** und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** vorhanden. Außerdem sind diese im Anhang protokolliert.

für Yohji Yamamoto, da er für ihn der einzig interessante und auch einzig bekannte Modemacher ist. Dieses Porträt zeigt viele Aspekte der Kunst und Arbeitsweise des Designers Yohji Yamamoto. Da Wim Wenders die Form des Tagebuchs wählt, bleiben eigene Gedanken und Assoziationen nicht aus. So vergleicht sich Wim Wenders mit dem Kleidermacher und entdeckt Gemeinsamkeiten in ihrer künstlerischen Arbeit. Er sinnt aber auch über Tokyo, da er auch für diesen Film extra dorthin reist.

Wenders' Kommentarstimme erweckt den Eindruck, laut ausgesprochene Gedanken über einige verschiedene Thematiken zu sein. Die große Verbindung und was den Film zusammenhält, ist die Suche nach der Identität, der eigenen, sowie derjenigen, die überall auftritt, in Städten, Sprachen, Medien und Bildern. Das erste Indiz dafür ist, dass Wim Wenders den Film mit einem Exkurs über Identität einleitet:

Man wohnt irgendwo,
man macht irgendeine Arbeit,
man redet irgendwas daher,
man ernährt sich irgendwie,
man zieht sich irgendetwas an,
man sieht wahllos irgendwelche Bilder,

MAN LEBT IRGENDWIE,
MAN IST IRGENDWER.

„Identität“...

einer Person,
eines Dinges,
eines Ortes.

„Identität“.
Bei dem Wort allein
wird es mir schon warm ums Herz:
es hat einen Geschmack von Ruhe,
Zufriedenheit, Gelassenheit...
Was ist das, Identität?
Zu wissen, wo man hingehört,
seine Mitte kennen,
seinen Eigenwert?
Zu wissen, wer man ist?
Woran erkennt man eine Identität?

Wir machen uns ein Bild von uns selbst,
wir versuchen, diesem Bild ähnlich zu sehen...
Ist es das?
Der Einklang zwischen dem Bild,
das wir uns von uns machen und...
ja, uns selbst?
Wer ist das, „wir selbst“?

Wir leben in den Städten,
die Städte leben in uns...
die Zeit vergeht.
Wir ziehen von einer Stadt in die andere,
von einem Land in ein anderes,
wir wechseln die Sprache,
wir wechseln Gewohnheiten,
wir wechseln Meinungen,
wir wechseln die Kleidung,
wir verändern uns.
Alles verändert sich, und zwar schnell.
Vor allem die Bilder.²

Eine einführende Begriffsklärung ist schwer anzustellen, da die Bezeichnung *Identität* sehr belastet ist. Die diversen Wörterbücher geben eine kurze Bedeutungserklärung, aber können nicht annähernd den gewaltigen Sinnkomplex des Wortes *Identität* auflösen. So steht im Duden Fremdwörterbuch:

a) vollkommene Gleichheit oder Übereinstimmung (in Bezug auf Dinge od. Personen); Wesensgleichheit; das Existieren von jmdm., etwas als ein Bestimmtes, Individuelles, Unverwechselbares; b) (Psychol.) die als „Selbst“ erlebte innere Einheit der Person (Wermke u.a. 2007, 435)

Etwas präziser wird die Erklärung im philosophischen Lexikon, wobei *Identität* in viele Unterkategorien eingeteilt wird, was darauf hinweist, dass es mehrere philosophische Diskurse zu dem Thema gibt, und es wiederum schwierig festzustellen ist, was nun definitiv unter *Identität* gemeint ist:

² Alle in der vorliegenden Arbeit verwendeten Zitate aus den Filmen **Tokyo-Ga** und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** sind im Anhang protokolliert.

In Aussagen über die Wirklichkeit erscheint eine Form des Identitätsprinzips, die die ontologische These beinhaltet, dass alles Seiende eine gewisse Konstanz des Seins hat. Eine gewisse Konstanz der Dinge, die wir unserer Erfahrung entnehmen, ist die Voraussetzung für jegliches Wissen, das bei einer völlig regellosen, chaotischen und dauernden Veränderung nicht möglich wäre. (Prechtel u.a. 2008, 257)

Da für eine derartige Präzisierung kein Platz ist, zumal dies keine philosophisch-philologische Arbeit werden soll, wird im Folgenden ausschließlich an Wenders' Definition der Identität gearbeitet. Indem Vergleiche angestellt, Probleme erörtert und Grenzen gesteckt werden, soll Wenders' Identitätsbegriff geklärt oder zumindest erläutert werden. Einige Aspekte werden wiederholt aufgegriffen, da sie aus einem anderen Blickwinkel zu demselben Thema analysiert werden.

Wenders legt selbst in einem Interview zu dem Wort *Identität* dar:

Ich muss noch einmal von vorne anfangen und versuchen, per Assoziation diese Wörter besser zu verstehen, die ich hier benutze. „Identität“: Das, was die Angst eindämmt, was die Furcht vor dem Nichts besiegt. Mangel an Identität: da öffnen sich Abgründe von Bangen und Beklemmung. Verlust von Identität: Verzweiflung und Tod. „Identität“ wäre somit eine Art von Waffe, ein Schutz, eine Rüstung, der Boden unter den Füßen, Sicherheit, Kraft, Stolz. Gut. Und dann also, in der Kombination der beiden Wörter: „kulturelle Identität“, was kann das bedeuten wollen? Ein Eins-Sein mit einer Kultur, durch sie, in ihr? Und was wäre eine Definition von „Kultur“ wenn nicht „Nahrung für die Seele“? Das was uns moralisch und physisch überleben lässt, wenn ich den Professor Wiehl gestern richtig verstanden habe. In dem Sinne habe ich in Amerika tatsächlich einen Identitätsmangel erlebt: meine Seele war nicht ausreichend ernährt. (Nicht allein... 1988, 180)

Wim Wenders spricht im Intro³ von der Identität einer Person, eines Dinges, eines Ortes, demnach ist die Arbeit auch dreigeteilt. Der erste Teil behandelt die Stadt. Es stellt sich hier die Frage inwieweit die Stadt eine Identität beeinflusst, ob es eine Stadtidentität gibt und wenn ja, wie diese sich zu erkennen gibt. Im Anschluss soll noch im Zuge der Besprechung der Stadt, die auch immer ein spezifischer Ort ist, Heimat oder Fremde darstellt, der Sinnkomplex eines Nationalgefühls besprochen werden. Im besonderen Fall

³ Siehe Zitat S. 5-6.

der drei Künstler Yohji Yamamoto, Yasujiro Ozu und Wim Wenders ist auch die Frage einer spezifischen Kreativität einer Nation zu stellen. Alle jene Fragestellungen werden nur beantwortet, sofern es der Vergleich zwischen den Künstlern und den Filmen erlaubt, diese Arbeit wird daher keine allgemeine Gültigkeit zu jenen Themenkomplexen aufweisen.

Der zweite, um einiges kürzere Teil behandelt die Sprache. Es stellt sich die Frage nach einer Sprachidentität und welche Macht die Sprache auf jene Person hat.

Der dritte Teil vergleicht anhand verschiedener Beispiele Yohji Yamamoto und Wim Wenders. Dieser Teil ist wiederum in drei Punkte getrennt.

Der erste Bereich ergibt sich, wenn Wenders Film und Video benutzt. So sieht er selbst eine Gemeinsamkeit mit Yamamoto, wenn dieser Altes mit Neuem vermischt. Hier wirft er die Frage auf, ob klassisch oder modern oder beides gleichzeitig verwendet wird oder verwendet werden sollte. Dieses Kapitel geht zudem auf Wenders' Einstellung gegenüber Video ein und es soll auch - soweit möglich - geklärt werden, warum er an gewissen Stellen, welches Medium verwendet.

Die nächste Analogie sieht der Filmemacher zwischen Mode- und Filmindustrie und Mode und Kino. An dieser Stelle werden die Industrien selbst verglichen, aber auch der Regisseur mit dem Designer und das Kleidungsstück mit dem filmischen Bilderwerk. Wiederum wird hier die Frage nach der Identität in der Industrie, dem Beruf an sich und dem produzierten Werk gestellt.

Der dritte Punkt vergleicht Arbeitsweise und Stil von Wenders und Yamamoto. Es soll die Frage geklärt werden, inwiefern die beiden Künstler in ihrer Arbeit ihren Konsumenten *helfen* und wo hier ein Verständnisunterschied zwischen Yamamoto und Wenders zu sehen ist. Ein weiterer Bereich geht hier von dem Gedanken aus, dass beide eine Art *Schneider* sind und daher wird das Gefühl für Stoff und Form näher erläutert. Im Zuge des Diskurses über Identität, stellt sich die Frage nach Original und Kopie und inwieweit ein Künstler kopierbar ist. Weiters wird die jeweilige Beziehung und Einstellung gegenüber der Verwendung von Schwarz-Weiß geklärt und im nächsten Kapitel soll die Zeit-, Raumauffassung von Yohji Yamamoto und Wim Wenders untersucht werden. Am Schluss werden die beiden Männer anhand von Generation und familiären Hintergrund miteinander verglichen.

Im Anhang befinden sich jeweils ein Protokoll mit - für die vorliegende Arbeit relevanten - Kommentaren zu den beiden Filmen. Im Anschluss daran sind zwei Interviews von Roger Willemsen mit Wim Wenders zu den Filmen protokolliert.

1. Stadt

Die Verbindung von Stadt und Kino, beziehungsweise von Stadt und Film und warum jener Diskurs hier ein eigenes Kapitel beansprucht, beantwortet Wim Wenders selbst:

Film ist eine städtische Kultur. Sie wurde ins Leben gerufen gegen Ende des 19. Jahrhunderts und ist aufgeblüht zusammen mit den Großstädten der Welt. Das Kino und die Städte sind gemeinsam gewachsen und sind gemeinsam erwachsen geworden. Der Film ist Zeuge jener Entwicklung, in deren Verlauf die gemächlichen Städte der Jahrhundertwende zu den berstenden und hektischen Millionenstädten von heute wurden. Der Film ist Zeuge der Zerstörungen zweier Weltkriege. Der Film hat die Wolkenkratzer und die Ghettos wachsen sehen, er hat die Reichen reicher und die Armen ärmer werden sehen.

Das Kino ist der adäquate Spiegel der Städte des 20. Jahrhunderts und der Menschen, die in diesen Städten leben. Filme sind, mehr als andere Künste, historische Dokumente unserer Zeit. Diese siebte Kunst, wie sie genannt wird, vermag wie keine andere, das Wesen der Dinge zu erfassen, das Klima und die Strömungen ihrer Zeit einzufangen und ihre Hoffnungen, Ängste und Wünsche in einer allgemein verständlichen Sprache zu artikulieren. Das Kino ist auch Unterhaltung, und ‚Unterhaltung‘ ist das Stadt-Bedürfnis par excellence: Die Stadt MUSSTE das Kino erfinden, um sich nicht zu Tode zu langweilen. Das Kino gehört in die Stadt und es reflektiert die Stadt. (The Urban Landscape 1991, 116)

Wim Wenders gilt als *Stadtregisseur*. Die Verschmelzung von Landschaft und Stadt in seinen Filmen bezeichnet die Sekundärliteratur als *Stadtlandschaften*. (vgl. Möbius/Vogt 1990, 149) Fast alle seine Filme haben mit diesen *Stadtlandschaften* zu tun. Das Stadtthema ist schon in den jeweiligen Titeln ersichtlich. So heißt beispielsweise Wenders' erster Film aus dem Jahr 1967 **Schauplätze**, leider ist er verloren gegangen. Der übernächste Film **Silver City** - wieder ist die Stadt im Titel inbegriffen - greift 1968 schon die Bilder auf, die Wim Wenders später ständig begleiten. Bereits hier verwendet er einen ganz bestimmten Zugang, um ein Stadtbild näher zu bringen. In der ersten Hälfte von **Silver City** werden in der Totalen verlassene Straßen, Kreuzungen und Plätze früh morgens gezeigt und in der zweiten Hälfte dieselben Schauplätze, nur in der abendlichen Rushhour. Wenders bedient sich in diesem Film bereits langer Einstellungen und verwendet den Verkehr, um die Stadt zu zeigen. Weiters ist anzumerken, dass ungefähr in der Mitte des Films ein Mann zu sehen ist, der vor einem heranbrausenden Zug über die

Geleise läuft. Diese Szene erinnert an frühe Filme der Filmgeschichte, besonders an die Lumière-Brüder, wo erstmalig ein Zug gezeigt wird, der scheinbar direkt auf die Zuschauer zurast.⁴

Allgemein kann man Regisseure und ihr Werk durch deren Vorlieben entweder gegenüber Méliès⁵ oder eben aber den Lumière-Brüdern unterteilen. Wenders gehört zu zweiteren. Die Lumières stehen für das Realistische und Méliès für die Fiktion, die Fantasie. Ihm gelingt es erstmalig, Fantastisches in den Film zu bringen, er wendet filmische Tricks an, um seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, während die Lumière-Brüder nur die Wirklichkeit abbilden, dokumentarisch arbeiten. Auch Wenders möchte den Film verwenden, um die Realität so zu zeigen, wie sie ist. Norbert Grob erklärt seine Benennung durch diese zwei Filmgrößen:

Den einen Filmtyp, der in der Tradition des Louis Lumière steht, nenne ich im weiteren: KinematographenFilm. Sein essentielles Ziel ist: die Entdeckung.

Den anderen Filmtyp, der in der Tradition des Georges Méliès steht, nenne ich im weiteren: KinoFilm. Sein essentielles Ziel ist: die Unterhaltung. (Grob 1991, 52)

Oder **Summer in the City**, Wenders' Abschlussfilm an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) in München, den er 1970 fertigstellt, beherbergt wieder das Wort *City* im Titel. Erneut sind hier lange Einstellungszeiten (bis zu acht Minuten) zu sehen, abermals zeigt er Stadtansichten aus der Totalen. Der sehr dokumentarisch gehaltene Film konnte nicht kommerziell genutzt werden, da Wenders keine Rechte für die darin vorkommenden Musikstücke hatte.

Alice in den Städten, welcher als erster typischer Wenders-Film und als Auftakt zu seiner Reisetrieologie zusammen mit **Falsche Bewegung** (1975) und **Im Lauf der Zeit** (1976) mit Rüdiger Vogler als Hauptdarsteller gilt, erscheint 1973/74. Der Film beginnt mit dem Blick

⁴ Anm.: Die Brüder Auguste und Louis Lumière haben den Kinematographen erfunden, welcher erstmals im Salon Indien des Grand Café in Paris am 28. Dezember 1895 vorgeführt wurde. Das 20-minütige Programm bestand aus zehn Filmen, welches mit einer unbeweglichen Kamera und gelegentlichen Schwenks aufgenommen wurde. Der im Text erwähnte Film heißt **Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat**.

⁵ Anm.: Georges Méliès (1861-1938) war französischer Filmpionier, Regisseur und Theaterbesitzer. Von der großen Menge an Filmen, die zwischen 1896 und 1912 entstanden sind, sind rund 250 erhalten. **Le Voyage dans la Lune** (Die Reise zum Mond) ist wohl einer der bekanntesten und auch der erste Science-Fiction-Film.

auf ein Flugzeug im Himmel. Flugzeuge mit Sicht von innen oder außen lässt Wenders später gerne in seinen Filmen vorkommen, als Zeichen für Abreise oder Heimkehr. In **Tokyo-Ga** befindet sich Wenders selbst in einem Flugzeug, in diesem Fall bei der Abreise von Berlin nach Tokyo. Das Ende in **Alice in den Städten** zeigt einen Zug in der Totalen, der durch das Rheintal braust. Hier, am Ende des Films, im Gegensatz zum Anfangs- und Mittelteil, ist Wenders mehr ein Landschafts- als ein Stadtregisseur. Auch ist sein Hauptdarsteller ein Photograph, der die amerikanische Landschaft abbilden möchte. Wenn dieser die Realität anhand von Fotos zeigen will, so gelingt ihm das nicht, sie entzieht sich seinem Blick. Das Thema vom Zeigen der Wirklichkeit begleitet Wenders stets, sowohl in seinen Filmen, als auch in den Überlegungen über seine Arbeit, wobei das eine mit dem anderen zusammenhängt, da Wenders oft autobiographisch und selbstreflektierend arbeitet. Identitätslos irrt der Protagonist in Amerika, sowie in weiterer Folge in Deutschland, umher. Identität ist also bereits hier Thema wendersscher Arbeit. **Alice in den Städten** gilt auch als Durchbruch, weil der Regisseur erstmalig einen Preis für seine Arbeit erhält, nämlich jenen der „Filmkritik der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten“. Auch in einem seiner berühmtesten Filme **Der Himmel über Berlin** setzt Wenders sich mit der Stadtplanung auseinander. Berlin ist diesbezüglich besonders interessant, durch die sogenannten Leerstellen, die es durch seine Geschichte erlitten hat. So er selbst:

[...] das alte Berlin vor dem Mauerfall, mit seinen leeren und „wüsten“ Niemandsländern. Inzwischen sind diese Leerräume leider fast allesamt verschütt gegangen, bis an den Rand gefüllt, bepflanzt, bebaut, sonstwie vereinnahmt oder besetzt. Berlin war einst eine auf unserem Planeten völlig einzigartige Stadt, zumindest kenne ich keine andere, die so sehr ihre Wunden und Narben ausstellte und es aushielt, in ihrer Mitte auch das Nichts zu verkörpern. Es gab Plätze, auf denen einfach nichts war, vor allem nichts „Städtebauliches“. (Die Angst..., 142)

Der Himmel über Berlin erscheint 1987 und handelt von zwei Engeln, die als Beobachter der Welt, besonders Berlin, auftreten. Sie streifen durch die Stadt, fahren mit der U-Bahn, hören den Leuten zu, gleich wie es der Regisseur anstellt, wenn er Filme oder Dokumentationen produziert. Besonders in **Tokyo-Ga** sieht man solche Szenen, wo der Filmemacher einfach nur durch Tokyo schlendert und dabei filmt. So wünscht sich Wenders gleich zu Beginn des Films: „Wenn man doch nur so filmen könnte, dachte ich

mir, wie man manchmal die Augen aufmacht. Nur schauen, ohne irgendetwas beweisen zu wollen.“

Von **Der Himmel über Berlin** gibt es ein Remake aus Hollywood mit Nicholas Cage und Meg Ryan in der Hauptrolle: **Stadt der Engel** (1998). Aufschlussreich ist der Vergleich dadurch, dass **Der Himmel über Berlin** die Geschichte erzählt, um den Ort zu zeigen und **Stadt der Engel** so sehr von der Geschichte vereinnahmt wird, dass der Ort verloren geht. Wenders sagt zum Verlust des Ortes in den Filmen: „In meinen Augen ist mit dem Ortsverlust der Filme eine Qualität des Kinos verloren gegangen, und damit auch ein Stück Wirklichkeit und Identität.“ (Auf der Suche...2004, 290) Hier verbindet der Regisseur den Ort mit Identität und Wirklichkeit. Jene Beziehung ist für Wenders' Werk und schließlich für die vorliegende Arbeit wesentlich.

Wenders bemerkt selbst zu seinen Darstellungen der Landschaften und Städte:

Meine Geschichten beginnen stets mit Orten, Städten, Landschaften oder Straßen. Eine Landkarte ist für mich auch gleich ein Drehbuch. Wenn ich z.B. eine Stadt angucke, fange ich an zu fragen, was dort wohl geschehen könnte. (Unmögliche Geschichten 1986, 70)

Weiters spricht der Filmemacher über seine besondere Beziehung zu Städten:

Für mich sind Städte auch eine Art Person; also ich finde, dass man zu Städten ähnlich Zugang findet wie zu bestimmten Personen, dass man sie kennenlernen muss, ihre Schwächen, ihre Stärken. Städte können vereinnahmend sein, so wie Personen, oder Städte können distanziert und abweisend sein wie Personen. Es gibt Städte, mit denen muss man Geduld haben, Städte, die mit den Menschen, die darin wohnen, ständig ungeduldig sind. Es gibt Städte, die nehmen einem ständig alle Energie weg, so wie auch Menschen, und es gibt Städte, die tun einen ständig animieren zum Denken, zum Phantasieren. (Interview, 73)

Der Regisseur beschäftigt sich viel mit Architektur. Diese Tatsache erscheint aufschlussreicher, wenn man den Plan eines Kulissenbaus mit dem Bau einer Stadt vergleicht, welcher ebenso wie die Kulisse, in seiner Gesamtansicht ein adäquates Bild geben soll. Außerdem hat sowohl der Film, als auch die Architektur, mit Geld zu tun, denn beide sind meist in ihrer Ausführung finanziell höchst aufwendige Projekte. Der Regisseur

braucht einen Produzenten, womit er sein Drehbuch realisieren kann, genauso wie der Architekt einen Geldgeber benötigt, durch den er seine Skizzen verwirklichen kann. Beide müssen sich bei der Durchführung mit vielen Instanzen auseinandersetzen, Kompromisse eingehen. Sowohl der Regisseur als auch der Architekt können sich freier bewegen, unabhängiger arbeiten, sobald sie eine genügend große Geldsumme beisammen haben, um ihre Ideen mit eigenen Mitteln durchzuführen. Wim Wenders hat sich diese Freiheit und Unabhängigkeit erarbeitet, indem er 1976 die „Road Movies Filmproduktion“ in Berlin gegründet hat.

Weiters beschäftigen sich Architektur und Film mit der Frage, wie man leben soll. Bei der Architektur ist dies klarer zu sehen, da man in den jeweiligen Gebäuden wohnt, arbeitet, seinen Freizeitaktivitäten nachgeht, eben auf irgendeine Weise lebt. Man *braucht* diese Gebäude. Die Architektur stellt demnach die Frage und antwortet mit ihrer Realisierung zugleich, erstens wie der Gebrauchsgegenstand am effektivsten ausgebaut werden kann und zweitens, wie diese in ihrer Wirkung ästhetisch am attraktivsten gestaltet werden können. Der Film hingegen, und auch nicht jeder, sondern nur der nach Wenders‘ Idealvorstellungen gestaltete, stellt bloß die Frage wie man leben soll und gibt nur hin und wieder Antworten und diese nur theoretisch. Meist genügt die Fragestellung, damit sich der/die Zuschauer/in Gedanken macht, Anregungen bekommt, das ist für die Intentionen des Filmemachers ausreichend oder sogar in gewissen Bereichen optimal.

Weiters findet Wenders Analogien, wenn er sich mit Unterhaltung in den beiden Branchen auseinandersetzt:

Das ist das, was man baut, um mit möglichst geringem Widerstand möglichst vielen zu gefallen, d.h., möglichst großen Umsatz und den größten Verdienst zu machen. Im Kino ist das der Unterhaltungsfilm. Immer mit dem Alibi, dass man sagt, das „ist ja das, was die Leute wollen“. Ich denke, dass die Unterhaltungsarchitektur da mit denselben faulen Tricks arbeitet wie Hollywood. (Find myself... 1987, 131)

Zusammengefasst formuliert Wim Wenders selbst die Gemeinsamkeiten von Architektur und Film:

Sie müssen der Autor eines Gebäudes sein und es von der ersten Skizze an bis zu dem Moment, an dem es bezogen wird, begleiten, genau so wie ein Filmmacher seinen Film vom ersten Treatment, über die Auswahl der Drehorte, der Besetzung, den Dreh, den Schnitt, bis hin zu dem Augenblick, an dem er ihn einem Publikum vorführt, kontrollieren und ihm seine Züge verleihen muss. Ein Gebäude und ein Film haben vieles gemein. Beide müssen sie geplant, gestaltet, finanziert werden. Sie müssen eine solide, stützende Struktur aufweisen, so wie eine Geschichte einen Film tragen muss. Sie müssen einen eigenen klaren Stil besitzen, so wie ein Film seine eigene dichte Sprache benötigt. Sie müssen ihr Gebäude transparent und bewohnbar gestalten. Auch ein Film braucht es, dass man in ihm und mit ihm leben kann. (The Urban Landscape 1991, 126)

In beiden Filmen, in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**, sowie in **Tokyo-Ga** beschäftigt sich Wim Wenders mit der Stadt Tokyo. **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** beginnt mit einer Autofahrt, wie man es von Wenders-Filmen bereits kennt. Man blickt durch eine Windschutzscheibe eines fahrenden Autos auf einer Schnellstraße. Daneben, am Armaturenbrett, ist ein kleiner Videomonitor befestigt, der dieselbe Aufnahme zeigt. Die beiden Straßen wirken identisch, finden aber tatsächlich in zwei verschiedenen, mehrere tausend Kilometer entfernten Städten statt: Tokyo und Paris. Die eigentliche Autofahrt, welche darum mit Filmmaterial aufgezeichnet wurde, spielt in Paris, die auf dem Videomonitor, der simultan läuft, in Tokyo. Wenders sagt dazu in einem Interview mit Roger Willemsen:

Mit demselben Mann, eigentlich dieselbe Arbeit, die aber doch so anders war, wenn er sie in Tokyo ausgeführt hat, als wenn er sie in Paris ausgeführt hat. Also, sozusagen drumrum alles anders war und das hat mich dann den Film ausweiten lassen, nicht nur auf Mode, sondern auch wie Städte uns beeinflussen, und eigentlich wie, dass Städte auch 'ne Art zweite Haut bilden, so wie die Kleidung, nur auf einer ganz anderen Ebene, nur dass da auch was reinkommt, was in den Bereich Mode hineingehört. Wie sind wir ständig programmiert von unseren zweiten Häuten.

Wenders nennt die Stadt eine *zweite Haut*, hier ist wieder die Verbindung zur Identität gegeben, da die Haut (die Stadt) eine identitätsbildende Wirkung auf den Menschen hat.

In der nächsten Szene fällt der Videomonitor weg und man befindet sich nur mehr auf der Straße in Paris, schließlich werden fahrende Autos, der Verkehr gezeigt. Für Wim Wenders

ist der Verkehr ein zwingender Bestandteil für die filmische Darstellung einer Stadt. Verkehr und dessen Organisation sei nicht nur mit dem Herz-Kreislaufsystem einer Person gleichzusetzen, sondern auch mit einem essentiellen Charakterzug dieser. In dem Interview mit Roger Willemsen über den Film **Tokyo-Ga** erklärt Wenders, dass sich eine Stadt durch den Verkehr definiert:

Jaja, ich mag jegliche Art der Fortbewegung und ich finde, dass man Städte sehr gut definieren kann über die Art und Weise, wie die Leute mit ihren Transportproblemen klar kommen. Tokyo ist ja ein richtiger Ameisenhaufen. Und diese Stadt wäre, wenn sie von Deutschen, Italienern oder Franzosen bevölkert würde, absolut hoffnungslos verloren, aber die Japaner haben für mich eine wirklich sehr kultivierte Art mit ihren Verkehrsproblemen umzugehen. Die Stadt ist unglaublich gut organisiert und ich bin also in Tokyo ganz von den Socken gewesen, wie gut das mit der U-Bahn z.B. funktioniert. Wie traumhaft das mit den Zügen funktioniert. Selbst der Verkehr, man kann eigentlich nur den Hut ziehen, dass die..., mit welcher gegenseitigen Respektanz da vor sich gegangen wird. Die Japaner sind ja in vielerlei Hinsicht unhöflich, vor allem, ja, ein bisschen rüpelhaft, mitunter, aber gleichzeitig haben sie 'ne erstaunliche Disziplin. Und Disziplin kann man ja auch anders sehen, die ist ja auch manchmal unangenehm, Disziplin, aber ich fand, dass da, in der Art und Weise, wie Tokyo organisiert ist, und wie der Verkehr abläuft, dass da auch 'ne angenehme und geradezu menschliche Art sich zu respektieren, versinnbildlicht war. Also ich würde mich freuen, wenn einige unserer Städte so menschenfreundlich organisiert wären wie Tokyo.

Hier ist also Tokyo ein Paradebeispiel für die Darstellung der Stadt durch den Verkehr. Wenders zeigt daher sowohl in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** als auch in **Tokyo-Ga** Aufnahmen von Straßen, Ampeln und vor allem der U-Bahn. Aber die Stadt wird nicht nur durch den öffentlichen Verkehr definiert, sondern auch durch ihre Fußgängermassen:

In einem Auto, da ist man isoliert, aber öffentliche Verkehrsmittel in der Stadt finde ich großartig und auch, wenn man mit so einem großen Schwung zu Fuß geht. Wenn es wirklich ein Gedränge gibt, dann fühle ich mich eigentlich erst wohl in der Stadt. Mit all den Worten sage ich hier tausendmal immer dasselbe, dass es an der Stadt etwas gibt, das erlebbar ist, was man wirklich als schön empfinden kann, und was man sich nicht wegplanen lassen sollte. (Find myself... 1987, 144)

Allerdings fängt **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** weder zu Fuß, noch in der U-Bahn, sondern mit dem Blick aus einem fahrenden Auto an, denn vor allem aus jenem Fenster erhält man den entsprechenden Blick auf eine Stadt.

Es sind nicht nur die Verkehrswege - städtische Schneisen -, mit denen die Metropolen das Land durchziehen und es sich annähern, auch die Reklametafeln, die Musikboxen und die versprengten Wohnsiedlungen, die wie absichtslos ins Blickfeld der fahrenden Kamera geraten, nivellieren die Unterschiede. An ihnen fixiert sich der Blick der Kamera. In der überwiegend medial erschlossenen RaumZeit zeigt Wenders die Städte und die von ihnen durchsetzten Landschaften im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und damit ihrer tendenziellen Vereinheitlichung. (Möbius/Vogt 1990, 151)

Das *Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* - hier schon aufgegriffen - wird in Folge ausführlicher behandelt werden.⁶

Während der Autofahrt in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** ist jedenfalls schon zu Beginn jenes Stadtbild, mit welchem Wenders sich beschäftigen wird, erkennbar:

Und so wie die uns umgebende Bilderwelt immer kakophonischer, disharmonischer, lauter, vielgestaltiger und angeberischer wird, so werden die Städte komplexer, misstönender, lauter, unübersichtlicher und überwältigender. Sie passen gut zusammen, die Städte und die Bilder. Betrachten Sie nur diese alles überschwemmende Anzahl von Stadt-Bildern: die Verkehrsschilder, die riesigen Neonschriften auf den Dächern, die Reklametafeln und Poster, die Schaufenster, die Videowände, die Zeitungsstände, die Verkaufsautomaten, die „Botschaften“ auf Autos, LKWs und Bussen, all die bildlichen Informationen in Taxen oder U-Bahnen; jede Plastiktüte ist mit irgendwas bedruckt etc. etc. (The Urban Landscape 1991, 120)

Und weiter:

War einst das ZEIGEN die vorrangige und vornehmste Aufgabe der Bilder, so scheint ihr Ziel mehr und mehr das VERKAUFEN zu sein. Ich glaube, die Bilder haben eine vergleichbare und parallele Entwicklung durchgemacht wie unsere Städte. Wie sie sind unsere Städte über sich hinausgewachsen und tun es immer weiter. Wie sie sind unsere Städte immer kälter geworden, immer distanzierter. Wie sie sind unsere Städte mehr und mehr entfremdet und entfremdend; wie sie

⁶ Siehe Kapitel 3.3.3 Stil, Kopie, Idee.

zwingen sie uns immer öfter zu „Zweite-Hand-Erfahrungen“; wie sie orientieren sie sich immer stärker kommerziell. Die Menschen müssen in die Randbezirke hinausziehen: die Zentren sind zu teuer. Die Zentren werden von den Banken, den Hotels, der Konsum- und der Unterhaltungsindustrie okkupiert. (The Urban Landscape 1991, 120)

Jene konsumorientierte Verbildlichung der Welt verdeutlicht Wenders sowohl in **Tokyo-Ga** als auch in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**, für den er schließlich das Medium Video für die Bilder aus Tokyo verwendet, da er dieses als besser geeignet empfindet. Ein Diskurs über Film und Video wird in einem eigenständigen Kapitel in einem späteren Teil der Arbeit besprochen.⁷ An dieser Stelle soll nur erwähnt sein, dass sich Wenders sehr bemüht, ein adäquates Bild der Stadt Tokyo zu geben und dass er dafür Bilder von Reklametafeln, Neonlichtern, dem Verkehr etc. zeigt, da diese Details für ihn die Stadt Tokyo ausmachen.

Nun gibt es aber nicht nur die Stadtidentität, sondern auch die Identität in einer Stadt und wie diese die Identität formt und beeinflusst.

1.1 Identität in der Stadt, Nationalgefühl

Auf die Frage, welche Städte Yohji Yamamoto mag, antwortet er im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Ich mag alle Großstädte. Ich bin in Tokyo geboren und bin mehr Tokioter als Japaner. Das ist mir lieber so. Tokyo hat keine Nationalität. Leuten meiner Generation, die in Tokio oder einer Großstadt geboren wurden, fehlt oft das „Nationalgefühl“. Ich mag dieses Gefühl des Nichtverantwortlichseins.

Auch Wim Wenders ist in einem Land geboren, dass nach dem Krieg eine Leere gegenüber der eigenen Nationalität empfindet:

Charakteristisch für Wenders' Generation in der BRD ist, dass sie mit der Last der deutschen Vergangenheit beladen ist. Sie ist sowohl geographisch als auch kulturell

⁷ Siehe Kapitel 3.1 Film versus Video, klassisch versus modern.

von ihrem Ursprung verfremdet und hat darum mit ihrer Identität zu kämpfen. Das Bewusstsein dieser historischen Last ist der Beweggrund für seine Filme. (Overdijk 1991, 211)

Allerdings ist es bei Wim Wenders notwendig, das Reisen zu erwähnen, wenn sein Nationalgefühl besprochen werden soll, denn die Heimat definiert sich bei Wenders durch und in der Fremde. Der Filmemacher mag es in der Welt herumzuirren, er muss nicht stark verwurzelt in seinem Vaterland bleiben. Trotzdem kennt er aber das Gefühl des Heimwehs und bekennt sich in der Fremde zu seinen Wurzeln:

Ich bin sozusagen erst ein Deutscher geworden dadurch, dass ich sieben Jahre nicht hier gelebt habe. Was das heißt, deutsch zu sein, das ist ja meistens gar nicht so etwas Großartiges wie „Geschichte“ oder „Nationalempfinden“. Das sind ja eher Gesichter oder Gesten oder ein paar Sätze von Leuten, die einem in der U-Bahn gegenüber sitzen, also unbeschreibliche Sachen, meist Kleinigkeiten, bei denen man gar nicht deutlich erkennen kann, wo die herkommen. (Find myself... 1987, 139)

Was die Nationalität in der künstlerischen Arbeit angeht, so ist der Zugang etwas komplexer, da jene Zugehörigkeit auch von anderen und nicht nur einem selbst konstatiert wird. Wenn der Künstler im Ausland sein Produkt präsentiert, so steht jene Kunst meist auch als Produkt aus diesem oder jenem Land. Es soll hier keine absolute Aussage getätigt werden, es gibt natürlich Ausnahmen, aber auf jenen Diskurs kann in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Im Fall von Wenders und Yamamoto ist es definitiv so, dass jeder der beiden im Ausland auch mit der jeweiligen Herkunft verbunden wird. Yohji Yamamoto möchte sich nicht durch Japan definieren, sondern unabhängiger Künstler mit eigenen Ideen sein, egal in welchem Land er geboren wurde. So sagt er im Film:

Früher dachte ich... meine Kleider besäßen keine Nationalität. Ich glaubte wirklich, ich arbeitete für Leute, die es nicht gab. „Das ist... nicht für Japaner, nicht für Franzosen, nicht für Amerikaner.“ Meine Kleidung sollte keine Nationalität haben... Aber als ich nach Paris kam, begriff ich - ließ man mich begreifen -, dass ich Japaner war. Tausendmal sagte man zu mir: „Sie repräsentieren die japanische Mode.“ Ich protestierte immer gegen diese Idee: „Nein, ich repräsentiere nicht die japanische Mode!“ Sicher, ich bin Japaner, ich bin in Japan geboren, aber ich repräsentiere nicht die japanische Mode als solche. Das war ein großer Konflikt für mich.

Dass jeder Mensch von seiner Herkunft beeinflusst wird, steht außer Frage. Umfeld, Geschichte, soziale Kontakte nehmen in jedem Fall Einfluss auf einen Charakter. So kann man bei genauerer Betrachtung der Mode von Yamamoto den japanischen Kimono in den fließenden und weiten Gewändern entdecken, die nicht so körperbetont und tailliert sind, wie man es von westlicher Mode gewohnt ist. Auch ist die Abneigung gegenüber hohen Absätzen asiatischer Art. High-Heels sind eine europäische Erfindung. Japaner gehen barfuß oder in Sandalen. Yohji Yamamoto protestiert aber ausdrücklich gegen das Bild von Japan, das er nicht in seiner Mode widerspiegeln möchte. Seine Mode soll nicht typisch japanisch sein, auch wenn Yohji Yamamoto Kleidung in Japan herstellt und er selbst Japaner ist, so ist es trotzdem möglich, dass Yamamotos Kunst für sich selbst steht. Jenes *selbst* ist für Wenders' Identitätsbegriff ausschlaggebend. So sagt er im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten:**

Meine erste Begegnung mit Yohji Yamamoto war eine Art von Identitätserfahrung. Ich kaufte mir eine Jacke und ein Hemd. Sie kennen ja sicher das Gefühl, wenn man sich neu einkleidet. Man sieht sich im Spiegel an, zufrieden, ein wenig aufgeregt über die neue Haut, aber, mit dieser Jacke und diesem Hemd war das anders. Sie waren von Anfang an neu und alt zugleich. Im Spiegel, das war ich, zweifellos, nur noch mehr Ich als vorher. Ich trug, ja, ich habe gar keine anderen Worte, ich trug das Hemd selbst und die Jacke selbst. Und ich darin, ich war ich selbst. Ich fühlte mich geschützt wie ein Ritter in seiner Rüstung. Von einer Jacke und einem Hemd! Ich war von den Socken.

Inwiefern Mode mit Identität zu tun haben kann und wo in dieser Verbindung die Problematik steht, soll in einem späteren Kapitel besprochen werden.⁸

Auch in Yasujiro Ozus Werk kommt jene Identitätserfahrung vor, so sagt Wenders in **Tokyo-Ga:**

So japanisch diese Filme auch sind, so allgemeingültig sind sie zur gleichen Zeit. Ich habe darin alle Familien in aller Welt wiedererkennen können. Auch meine Eltern, meinen Bruder und mich. Für mich war das Kino nie vorher und nie mehr seitdem so nah an seinem Wesen und seiner Bestimmung, ein Bild des Menschen

⁸ Siehe Kapitel 3.2 Mode versus Kino, Modeindustrie versus Filmindustrie.

des 20. Jahrhunderts zu geben, ein brauchbares, wahres und gültiges Bild, indem er sich nicht nur wiedererkennen, sondern von dem er vor allem über sich selbst lernen konnte.

Auch wenn gerade Ozu oft, nahezu immer mit dem Adjektiv *japanisch* betitelt wird: „Die Japaner finden ihn hochgradig japanisch, und im Universalregister der Klischees ist Ozu unter dem Stichwort ‚japanischster der japanischen Filmregisseure aufzuspüren.“ (Tomicek 1988, 6)

Auch Wim Wenders muss sich mit der Betitelung, ein *typisch* deutscher Regisseur zu sein, auseinandersetzen. Die düsteren, nachdenklichen, ruhigen Filme, die er macht, sollen an die deutsche Romantik erinnern. In **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** schimmert auch tatsächlich gerade davon etwas durch, wenn der Filmemacher in sehr ruhiger und sensibler Stimmlage nachdenklich seine Überlegungen preisgibt. Wiederum soll auch hier nicht näher auf die Kreativität einer Nationalität eingegangen werden, da dies nicht abgrenzbar ist. Denn, auch wenn Wenders von seinen deutschen Vorfahren geprägt wurde, so wurde er ebenso vom amerikanischen Westernfilm inspiriert und gilt dadurch aber nicht gleich als amerikanischer Regisseur.

Der einzige Punkt, welcher in dieser Angelegenheit über Nationalität klar und ersichtlich ist, ist dass man in der Ferne mehr zu seinen Wurzeln steht, als in der Heimat, sowohl die eigene Person betreffend, als auch, wie weiter oben schon erwähnt, seinem künstlerischen Werk gegenüber. So Wenders: „[...] weil es schließlich in Amerika war, in der Ferne, dass ich meinen Beruf zum ersten Mal als einen europäischen definiert habe.“ (Nicht allein... 1988, 179)

Dass er aber in Amerika seinen Beruf als europäischen definiert, heißt wie gesagt nicht, dass er den europäischen Film verkörpert. Das Heimatgefühl und die Identifizierung mit dieser, ist in der Fremde eine andere. So wird auch Yamamoto sich in Europa mehr als asiatischer Künstler verstehen, als in Asien selbst.

Hier noch eine Aussage Wenders‘ über europäische Filme, welche hier aber nur ergänzend herangezogen wird, damit auch erwähnt bleibt, dass sich Wenders sehr wohl Gedanken über die Nationalität in der Kunst gemacht und sie - wie hier ersichtlich - auch zeitweilens definiert hat:

Vielleicht ist es aber auch einfach eine europäische Fähigkeit, Orts-Sinn zu haben. In Europa gibt es Grenzen, Sprachen, nationale Identitäten. Traditionell haben europäische Filme deswegen oft eine starke lokale Einfärbung, sind geprägt von einem Landstrich, dem örtlichen Akzent. Wenige amerikanische Filme haben einen solchen Hang zum Lokalen, Spezifischen. Im Gegenteil - amerikanische Filme meiden die lokale Einfärbung geradezu. Als ob ein zuviel an Realität eines bestimmten Ortes der Wahrheit der Geschichte gefährlich werden könnte. (Auf der Suche...2004, 290)

1.2 Tokyo und Bilder:

1985 veröffentlicht Wenders den Tagebuchfilm **Tokyo-Ga**. *Ga* heißt „Bilder aus, Bilder von“ auf Japanisch. **Tokyo-Ga** ist eine Hommage, eine Ehrerbietung an den japanischen Filmregisseur Yasujiro Ozu. Wobei Wenders am Anfang des Films sagt:

Ozus Werk hat meinen Lobpreis nicht nötig und auf jeden Fall könnte so ein Heiligtum des Kinos auch nur im Imaginären angesiedelt sein. Meine Reise nach Tokyo hatte deshalb nichts von einer Wallfahrt. Ich war neugierig, ob ich überhaupt noch etwas aufspüren könnte aus dieser Zeit, ob überhaupt noch etwas übrig war von diesem Werk. Bilder vielleicht, oder sogar Menschen oder ob sich in den 20 Jahren seit Ozus Tod so viel in Tokyo und Japan verändert hätte, dass davon nichts mehr wiederzufinden sei.

Was ihn zu jener Spurensuche animiert, erklärt Wenders im Interview mit Roger Willemsen:

Aufregend an dem Werk von Ozu ist unter anderem, dass man so genau nachvollziehen kann, Film für Film, wie sich die japanische Gesellschaft verändert hat und mehr und mehr dem westlichen und amerikanischen Einfluss erlegen ist. Das war ein Hauptthema von Ozu. Dadurch, dass mich das auch so sehr interessiert, bin ich natürlich noch verfallener gewesen, den Filmen von Ozu, weil das ist ja auch ein Hauptthema von mir, von Anfang an gewesen. Aber in den Filmen von Ozu kann man wirklich seismographisch feststellen, wie die japanische Gesellschaft langsam zusammenbricht und unterhüllt wird, wie dann allmählich was Neues entsteht. Und mich hat dann natürlich in diesem Film über ihn, in Tokyo, seiner Stadt, wo er fast alle Filme gemacht hat, interessiert, was ist nun, seitdem er das letzte Mal hier gedreht hat, noch alles anders geworden und wie

hätte er das wohl jetzt so gesehen. Diesen endgültigen Einbruch der amerikanischen Kultur in die japanische. Radikaler als er sich das wahrscheinlich jemals irgendwie in seinen bösesten Träumen ausgemalt hat.

So sagt auch Stefan Kolditz in seiner kommentierten Wenders-Filmografie:

Von Wenders als filmisches Tagebuch bezeichnet, ist TOKYO-GA nicht, wie der Titel vermuten lässt, ein Film über Tokyo, nicht die Beschreibung einer unbekannt Stadt oder der Gefühle, die man bei der Annäherung an diese hat, sondern der Versuch, in der Suche nach den Spuren des Meisters die eigene Poetik zu reflektieren. Als Essay über das Bildermachen am Ende des 20. Jahrhunderts formuliert der Film nicht nur wesentliche Punkte der wendersschen Ästhetik; er spitzt, was aufschlussreicher und nützlicher ist, deren inhärente Widersprüche zu. (1992, 263)

Ein kleiner Exkurs über den japanischen Regisseur Yasujiro Ozu soll die Analyse erleichtern.

Exkurs: Yasujiro Ozu

Yasujiro Ozu wird am 12. Dezember 1903 in Fukugawa geboren, wo er auch aufwächst. Seine Kindheit verbringt er in den Downtowns von Tokyo, welche er später in seinen Filmen zeigt. Bis zum zehnten Lebensjahr lebt der spätere Regisseur mit seinen vier Geschwistern in Tokyo, danach zieht die Mutter mit ihren Kindern nach Matsusaka. Vom Internat, wo Ozu 1916 eintritt, wird er wegen Aufsässigkeit, schlechtem Benehmen, Hang zu Raufhandel und Alkohol ausgeschlossen. Nun hat er Zeit, Kinovorstellungen in der Stadt zu besuchen. Seine Favoriten sind William S. Hart, Rex Ingram, King Vidor, Chaplin, Harold Lloyd und Filme mit Lilian Gish und Pearl White.

Da der Filmemacher die Prüfung für eine Höhere Schule nicht besteht, arbeitet er zunächst als Lehrer in einem Bergdorf.

1923 zieht die Familie Yasujiro wieder nach Tokyo, wo er im selben Jahr in die Shochiku-Film-Gesellschaft eintritt. Er wird dieser Gesellschaft ein Leben lang treu bleiben. Hier beginnt er als Kamera- und später als Regieassistent.

Die erste Regiearbeit im jidai-geki-Genre (Historienfilme) wird ihm 1927 angeboten. Bereits ein Jahr später darf er in das anerkannte gendai-geki-Genre (Gegenwartsfilme) wechseln. Die ersten erhaltenen Filme handeln von Studierenden, Bürokraten, Angestellten und von Vätern, Müttern und ihren Kindern.

1934 stirbt Ozus Vater, fortan lebt der Regisseur als alleinstehender junger Mann mit seiner Mutter zusammen. Zu dieser Zeit schränkt er seinen bereits engen Rahmen, worin er den Alltag kleiner Leute zeigt, weiter ein, um nur mehr die japanische Familie darzustellen.

Ab 1935 sind seine Filme in den Bestsellerlisten.

Als Yasujiro Ozu 1946 aus der Kriegsgefangenschaft in Sibirien zurückkommt, zeichnet er sich durch einen ausgereiften und ausgefeilten Stil aus, nun wird die letzte Verengung deutlich. Ozu beschränkt sich auf den städtischen Mittelstand, in dem er selbst aufgewachsen ist.

Am 12. Dezember, an seinem 60. Geburtstag, stirbt er in Tokyo an Krebs.

Yasujiro Ozu realisiert in 60 Lebensjahren 54 Filme. Er zeigt niemals Erdbeben, Vergewaltigungen, Gefahr durch Fremdes. Auch die Atombombe wird - wenn überhaupt -

nur am Rande und beiläufig erwähnt. Die Protagonisten wohnen in kleinen Holzhütten in Vororten Tokyos. Die Frauen sind Hausfrauen und die Männer arbeiten in unübersichtlichen Bürobüroen.

Ozus Regielaufbahn manifestiert sich zu einem Zeitpunkt, wo er keinerlei Ahnung vom japanischen Film hat, allerdings ist ihm das amerikanische Kino sehr wohl ein Begriff.

Ozu erweist sich als Filmemacher mit absolutem Verzicht auf Bewegungen der Kamera, das heißt, dass es keine Schwenks, kein Gleiten, Rollen, Zu- und Wegfahren, Zoomen oder Reißen gibt. Er arbeitet auch nicht mit Frosch- und Vogelperspektiven, schiefen Winkeln, verschiedenen Schärfen, Filtern, Speziellinsen, Verzerrungen oder Farbveränderungen. Er lehnt ausgefallene Sets, expressives Licht, vielsagende Schatten oder Überblendungen strikt ab. Dafür präsentiert er einen reinen, klaren Schnitt und eine ruhige Kameraeinstellung.

Das essayistische Porträt **Tokyo-Ga** ist eingerahmt mit Ausschnitten aus dem Film **Tokyo Monogatari** von Yasujiro Ozu. Wenders' Film ist zufällig entstanden, in einer Zeit des Wartens, während Chris Sievernich die finanziellen Mittel für den Film **Paris, Texas** zusammenstellt. Im Frühjahr 1983 wird Wim Wenders anlässlich einer Woche des deutschen Films vom tokioter Goethe-Institut nach Japan eingeladen. Hier hat er die Idee, den Aufenthalt zu nutzen, um mit seinem Kameramann Ed Lachmann einen Film zu drehen. Aus einer Woche werden zwei und danach ist er so mit den Arbeiten für **Paris, Texas** beschäftigt, dass er die Bilder aus Tokyo erst zwei Jahre später wieder sieht und auch zu diesem Zeitpunkt erst schneidet.

Wenders lernt Ozus Filme 1976 nach **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** kennen. Ozus lange Einstellungen, die strenge formale Ordnung seiner Bilder zeigen Wenders, dass jemand frei vom amerikanischen Kino ein ganz persönliches und zugleich allgemeingültiges Bild seiner Zeit entwerfen kann. Hierbei ist anzumerken, dass beide, sowohl Wenders als auch Ozu, ihre ersten Filminspirationen aus dem amerikanischen Kino schöpfen. Der amerikanische Einfluss als Thema ist sodann auch ein Grund, warum sich Wenders so zu den Filmen des Japaners hingezogen fühlt. So sagt er im Interview mit Roger Willemsen:

Aufregend an dem Werk von Ozu ist unter anderem, dass man so genau nachvollziehen kann, Film für Film, wie sich die japanische Gesellschaft verändert hat und mehr und mehr dem westlichen und amerikanischen Einfluss erlegen ist. Das war ein Hauptthema von Ozu. Dadurch, dass mich das auch so sehr interessiert, bin ich natürlich noch verfallener gewesen den Filmen von Ozu, weil das ist ja auch ein Hauptthema von mir von Anfang an gewesen. Aber in den Filmen von Ozu kann man wirklich seismographisch feststellen, wie die japanische Gesellschaft langsam zusammenbricht und unterhüllt wird, wie dann allmählich was Neues entsteht.

In **Tokyo-Ga** zeigt Wenders Bilder aus Tokyo, indem er Leute beim Pachinko spielen filmt, Golfspieler abbildet, Arbeiter beim Fertigen von Wachsimitationen beobachtet. So sagt Grob:

Was ihm allerdings wieder gelingt, wie immer in seinen Filmen: den Zeichen unserer Zeit nachzuspüren, die zugleich als Anzeichen funktionieren. Da ist die

Anzeigetafel auf einem Bahnhof, die die Bewegungen der U-Bahnen simuliert. Das Fernsehen, das John Wayne japanisch reden lässt. Ein Auto, in dem, wo sonst der Rückspiegel angebracht ist, ein kleines Fernsehgerät flimmert. Und da ist auf Ozus Grabstein das Wort *mu*: das Nichts, die Nichtsheit, die Leere. (1991, 257)

Und Kolditz genauer:

Die Pachinkospieler, die nächtelang in einem winzigen Raum nur noch mit einer Maschine kommunizieren; die Golfspieler, für die das Spiel nur noch zu einer Bewegung geworden ist, einem einzigen Schlag, mit dem Hunderte von Spielern ihre Bälle von den Rängen hinunter auf ein riesiges leeres Feld jagen; die täuschenden Attrappen der Speisen -: sie alle beweisen (oder scheinen es zumindest), was Wenders im Film sieht: ein Medium, das nur noch Nachahmung von wirklichen Gefühlen ist; dessen Bilderflut Millionen von Bildern liefert und nachdrücklich zerstört; eine internationale Kultur, die, wie der Rock'n'Roll, den die Jugendlichen im Park tanzen, alles überformt und nach ihrem Bild gestaltet hat. (1992, 267)

Bei der zeitgenössischen Kritik kommt Wenders' Bildgewalt allerdings nicht gut weg. So steht in einer Rezension aus dem Jahr 1985:

Wenders spricht zu Beginn des Films vom Heiligtum des Kinos, und meint damit Ozus Fähigkeit, Leben im Film abzubilden. Wenders selbst zeigt dann allerdings einen Aufguss bekannter oder auch exotischer Sehenswürdigkeiten Tokios [...] Das alles bleibt oberflächlich. Schöne Schnappschüsse eines Wochenendtouristen, die aber weder den Filmen Ozus gerecht werden, noch die Wirklichkeit des modernen Japans erklären können. (Preisler 1985)

Jenes Urteil der Oberflächlichkeit ist dadurch zu erklären, dass sich der Rezensent nicht ausgiebig genug mit der Thematik und den Reflexionen des Wim Wenders befasst hat. Die Bilder von Tokyo stellen ein adäquates Bild der Stadt her. Wim Wenders bedient sich an Klischees und bekannten Aufnahmen aus der Stadt, was allerdings notwendig ist, um seine Aussage zu verdeutlichen. Dass man den Film durch eine oberflächliche Analyse als oberflächlich beurteilt, scheint paradox, ist aber tatsächlich folgerichtig.

Die negative Kritik zu **Tokyo-Ga** ergibt sich durch den Vergleich der beiden Filme **Tokyo-Ga** und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**. Die Bilder in **Tokyo-Ga** sind hauptsächlich Illustrationen zum Gesprochenen des Regisseurs selbst. Manchmal macht

sich Wenders tatsächlich nicht viel Mühe ein hohes ästhetisches Niveau zu erreichen. Wenn er vom Friedhof spricht, so wird dieser auch abgebildet und das zusätzlich nicht besonders originell. **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** beweist in diesem Punkt wiederum schon innovativere Ideen. In diesem Film ist es möglich, auf Kleinigkeiten aufmerksam zu werden und das auch noch beim zweiten, dritten oder vierten Sehen. Manchmal ist dies sogar notwendig. Die diesbezügliche Differenz der beiden Filme ist klar erkennbar, wenn man die beiden Protokolle⁹ miteinander vergleicht. So benötigt **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** viel mehr Kommentare zu den Aufnahmen als **Tokyo-Ga**, da in Zweiterem hauptsächlich das abgebildet ist, was die Erzählerstimme sowieso anführt.

Aber zurück zu **Tokyo-Ga**: Die Bilderfülle in Tokyo ist enorm. Sogar auf der Rückbank eines Taxis ist, statt eines Rückspiegels, ein Fernsehgerät angebracht. So sagt Wenders am Anfang des Films:

Je mehr mir die Realität von Tokyo als beliebige, lieblose, bedrohliche, ja sogar unmenschliche Bilderfülle erschien, umso größer und mächtiger wurde in meiner Erinnerung das Bild der liebevollen und geordneten Welt der mythischen Stadt Tokyo aus den Filmen des Yasujiro Ozu. Vielleicht war es das, was es nicht mehr gab, einen Blick, der noch Ordnung schaffen könnte, in einer immer heillosen Welt, der die Welt noch durchsichtig machen könnte.

Folglich überlegt Wenders weiter, ob es an Ozu liegt, Ordnung in dieses Bilderchaos zu bringen oder ob auch er keine Chance hätte, da selbst der Meister nicht Herr über eine derartige Inflation wäre:

Vielleicht wäre so ein Blick auch einem Ozu heute nicht mehr möglich, vielleicht hatte die hektisch wachsende Inflation von Bildern schon zu viel zerstört, vielleicht sind Bilder, die die Welt einen und eins mit der Welt sein können, heute schon für immer verloren.

Aber es sind nicht nur die Bilder, die ein dermaßen großes Chaos in die Stadt bringen, sondern es ist Tokyos Stadtplanung selbst, die sich für Wenders als stillos herausstellt:

⁹ Im Anhang der vorliegenden Arbeit.

Es gibt ja wohl keine größere städtebauliche Katastrophe als Tokyo. Da ist ja überhaupt nichts geplant. Da gibt es nun gar keinen Stil und gar keine Handschrift und da wird nichts geführt und das ist alles wirklich das nackte Chaos. Das ist sozusagen aus dem Mittelalter in das Jahr Zweitausend gerutscht, aber ohne jede Hilfe von irgendeinem planenden Geist, so kommt es einem vor. Da gibt es Fabriken überall in der Stadt und überall wohnen die Leute darum herum und es gibt nicht mal Aufteilungen in erkennbare Viertel. Es ist alles immer gemischt, es gibt auch keine reichen und armen Viertel. Die Armen wohnen immer irgendwie darum herum und die Reichen sind auch immer mitten drin. Es ist alles immer völlig durcheinander. Es gibt überall Hochhäuser und direkt daneben herangequetscht sind irgendwelche kleinen Hütten und dann kommt wieder eine Bank, aber es ist immer vor allem alles durcheinander. Gleichzeitig kriege ich, wenn ich jetzt an Tokyo denke, richtig Heimweh. Da ist etwas, was allen Leuten, die da leben, wieder eine richtige Lebensqualität gibt, von diesem „Gewusel“ her. Trotz dieser großen chaotischen Unordnung bin ich da z.B. immer pünktlich zu jeder Verabredung gekommen, mit der U-Bahn oder auch mit dem Taxi. (Find myself... 1987, 142)

Am Schluss der Beschreibung des totalen *Chaos* in Tokyo, wird Wenders' Liebe zu dieser Stadt deutlich und dies vor allem wegen des Verkehrs, der in einer nicht überschaubaren Stadt, geordnet scheint. Da der Verkehr für Wenders sehr viel Bedeutung hat, um eine Stadt wahrzunehmen, ist dies besonders ausdrucksstark.

In **Tokyo-Ga** trifft Wenders auf dem Tokyo-Tower - einem Simulakrum des Eiffelturms, erneut eine Nachbildung aus dem Westen - auf Werner Herzog, der sich gerade auf der Durchreise nach Australien befindet. Der Filmkollege spricht, während man im Hintergrund einen wunderbaren Ausblick auf Tokyo hat, davon, dass es hier auf der Erde nicht mehr einfach sei, das zu finden, was die Durchsichtigkeit von Bildern ausmacht:

Es ist ganz einfach so, dass es Bilder nur noch wenig gibt. Also wenn man hier so rausschaut, das ist ja alles zugebaut, da sind fast kaum, fast nicht mehr Bilder möglich, man muss also wie ein Archäologe mit dem Spaten graben. Und man muss eben schauen, dass man aus dieser beleidigten Landschaft heraus noch irgendetwas finden kann. Sehr oft natürlich ist es verbunden mit Risiken und die würde ich also nie scheuen und ich sehe eben, es sind so wenige Leute heute auf der Welt, die sich wirklich etwas trauen würden, für die Not, die wir haben, nämlich zu wenig adäquate Bilder zu haben. Wir brauchen ganz unbedingt Bilder, die mit unserem Zivilisationsstand und mit unserem Inneren, allertiefsten, übereinstimmen.

Werner Herzog geht es demnach darum, „adäquate“ Bilder zu finden. Bilder, die mit unserem „allertiefsten Inneren“ und „Zivilisationsstand“ übereinstimmen. Wim Wenders reagiert, indem er daraufhin im Film sagt:

So sehr ich Werners Wunsch nach durchsichtigen und reinen Bildern verstand, so sehr gab es die Bilder, die ich suchte nur hier unten, in dem Gewühl der Stadt. Ich konnte nicht drum hin, von Tokyo, trotz allem, sehr beeindruckt zu sein.

Demnach gibt Wim Wenders ein adäquates Bild der Stadt Tokyo, indem er gerade die zugebauten und mit Bildern überfüllten Bereiche zeigt und vor allem dies auch noch mit der Videokamera, die erst Recht von Wenders als ein Zeichen der Unreinheit begriffen wird. Und es entspricht auch unserem Zivilisationsstand, wenn man die Stadt Tokyo und nicht irgendeine klare und reine Landschaft zeigt, denn das ist die Gegenwart.

Nebenbei ist zu erwähnen, dass die Kritik Herzogs Auftritt in dem Film nicht besonders positiv aufgefasst hat. So steht in einer Rezension von der **Zeit** aus dem Jahr 1985:

Bizarrer Tiefpunkt: ein Kurzinterview mit Werner Herzog. Auf dem Fernsehturm Tokios lässt sich Herzog in unfreiwilliger Komik über die Unmöglichkeit aus, in einer solchen Stadt Filme zu drehen. Eine peinliche Selbstentblößung Herzogs, der meint, möglich wären nur noch Filme in 8000 Meter Höhe, mit Reinhold Messner - oder im Krieg, die Stahlgewitter Ernst Jüngers grollen von Ferne. (Preisler 1985)

Für die vorliegende Arbeit ist sie aber gut einsetzbar, um die verschiedenen Einstellungen gegenüber adäquaten Bildern und Tokyo aufzuzeigen.

Es ist notwendig die Bilderflut mit der simultan fortschreitenden technologischen Entwicklung in Tokyo zu berücksichtigen. So sagt Wenders in einem Interview von Peter Jansen:

Die Japaner haben natürlich eine atemberaubende Geschichte gemacht in diesem Jahrhundert, von einem Volk, das bestimmt kontemplativer und ruhiger veranlagt war als alle Nachbarn und bestimmt als wir Europäer, zu einer Industrienation, deren Hauptindustrie die Bilder geworden sind. Man kann ja kaum eine Kamera kaufen, ob es eine Fotokamera sei oder Videokamera und demnächst auch keine elektronische Kamera mehr, die nicht aus Japan kommt; das ist ja praktisch ein

Monopol geworden. Auch wenn man sich die althergebrachten deutschen Kameras kauft, macht man die auf, und was da drin ist, ist japanisch. Die haben irgendwann, vielleicht in den fünfziger Jahren oder so, hochgerechnet und am intelligentesten hochgerechnet und sich als erste gesagt, dass die größte Industrie des 21. Jahrhunderts die der Bilder wäre, und sind da konsequent drauf zumarschiert. Und insofern haben sie wirklich alles hinter sich gelassen, was es vorher bei ihnen gegeben hat. (Interview, 100)

In diesem Kapitel über Tokyo, Bilder, Technologie und Fortschritt darf die Thematik der Eisenbahn nicht fehlen. In jedem Film von Yasujiro Ozu kommt in irgendeiner Weise ein Zug vor, so auch in **Tokyo-Ga** von Wim Wenders. Der deutsche Regisseur ist ohnehin ein Fan von Fortbewegungsmitteln und Kamerabildern aus dem Fenster solcher. Diese Tatsache erinnert wiederum an die Lumière-Brüder, deren erster Film einen auf die Zuschauer zurasenden Zug darstellt. Die Verknüpfung der beiden Filmemacher mit dem Zug erklärt Alter:

And no doubt the train, the quintessential *modern* form of transport, may also have appealed to Wenders, and before him to Ozu, because the simultaneously integrating and fragmenting impact of train travel on territorial and national identity is remarkably similar to a comparable impact of international cinema. (1997, 146)

Und Graf:

Indeed, the only images in *Tokyo Ga* that concretely link Ozu's films with those of Wenders, that make a link between the past and the present, seem to be the frequent appearance of trains. In Ozu, the arrival and departure of trains habitually symbolises Japan's progress from a (war-torn) mainly agricultural society towards a modern industrial nation (that now produces televisions for the whole world). [...] In this sense, Ozu's films, which document Japanese life over a period of over thirty-five years, could be considered to present an image of Tokyo on the way to becoming the alienated and alienating city that Wenders experiences in the fragmentary chaos of modern Tokyo. (2002, 109)

Hier ist also der Zug als Verbindung zwischen Ozu und Wenders dargestellt, als Achse zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der Zug *zieht* eine Erfolgsgeschichte von damals bis heute und hat die Industrialisierung im Schlepptau.

Wenn Wim Wenders im Film **Tokyo-Ga** über das Zeigen der Wirklichkeit und der Dinge *selbst* spricht, dann befindet er sich währenddessen in einem Zug:

Das war das Ungeheuerliche an den Filmen von Ozu und vor allem seinen späten. Sie waren solche Augenblicke der Wahrheit, nein, nicht nur Augenblicke, sie waren langgestreckte Wahrheiten, die vom ersten bis zum letzten Bild andauerte. Filme, die tatsächlich und dauernd vom Leben selbst handelten. Und in denen sich die Menschen selbst, die Dinge selbst, die Städte und die Landschaften selbst offenbarten. So eine Darstellung von Wirklichkeit, so eine Kunst gibt es im Kino nicht mehr. Das war einmal. *Mu*, das Leere, was jetzt herrscht.

Wim Wenders schreibt 2004 ein Gedicht über die Eisenbahn und das Kino mit dem Titel **Traveling**, hier demonstriert er sehr schön die Verbindung, die er in diesen beiden Technologien sieht:

Die Eisenbahn und das Kino,
beide im 19. Jahrhundert geboren,
eins romantischer als das andere...
Sie stellen das Beste dar, was das mechanische Zeitalter hervorgebracht hat,
und haben es am längsten überlebt.
Beide sind bestückt mit Rädern, Achsen und Kurbeln.
Da dreht sich alles, da wird gezogen und geschoben,
da bewegt man sich auf Schienen...
Hier wird der Körper des Reisenden bewegt,
dort sein Geist.
Vor allem aber lassen beide die Augen reisen,
sind beide den „motion pictures“ verpflichtet,
den bewegten und den bewegenden Bildern.
Kaum eine angenehmere Art der Fortbewegung
als in einem Eisenbahnwaggon zu sitzen und aus dem Fenster zu schauen.
Die Landschaft zieht vorbei wie auf einer großen Leinwand,
und man wird zum einzigen Zeugen eines traumhaften *Travelings*.
„Kino“ geschieht ohnehin nur in den Augen seiner Betrachter.
Jeder Zuschauer sieht seinen eigenen Film.
Filme haben keine „objektive“ Wahrheit.
Im Zug zu reisen ist also eine vergängliche Kamerafahrt,
die sich unter den Augen eines einzigen Zuschauers abspielt
und von der das Negativ verloren geht.

Godard sagt, jedes *Traveling* sei eine Frage der Moral.
Wo er recht hat, hat er recht.

Jede Einstellung verlangt sozusagen eine moralische Entscheidung, weil jedes Bild auch gleichzeitig eine Art zu sehen ausdrückt, eine Art, die Welt zu zeigen und zu repräsentieren (ja: zu „vergegenwärtigen“!). Die Verantwortung für diese Entscheidung fällt mit jedem Bild aufs neue an, somit auch das In-Frage-Stellen seiner Moral.

Der Zug und das Kino, sie haben auch dies gemein:
man fühlt sich in ihnen wohl, und man bleibt unbeschadet.
Filme sowie Zugreisen
können die Augen öffnen, das Herz weiten
und Abenteuer in Raum und Zeit erschließen.

Beide sind große Lehrmeister.
Vielleicht sind gerade deswegen beide vom Verschwinden bedroht.
Das Flugzeug und das elektronische Bild verdrängen sie mehr und mehr.
(Oder sollte man sagen: ersetzen?)
Ein geradezu zwangsläufiger Vorgang,
alles Mechanische drum herum ist schon längst weg vom Fenster.
Aber wie sollten elektronische Bilder und Flugzeuge
den Platz von Filmen und Zügen einigermaßen angemessen einnehmen können?
Was können sie besser? Was haben sie uns zu bieten?
Die Geschwindigkeit?! Die größere Effizienz?!
Zu welchem Preis kommt dieser Fortschritt?
Auf Kosten der Freiheit des gelassenen Blickes?

Das ist schon ein kostspieliges Opfer,
jene große, ruhige und menschenfreundliche Bewegung aufzugeben,
die des *Travelings*...
(Traveling, 11-12)

2. Sprache

Die erste Szene mit Yohji Yamamoto in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** befindet sich auf dem Dach des Centre Pompidou mit Blick auf Paris. Yamamoto spricht hier über sein Nationalgefühl:

Ich bin in Tokyo geboren und bin mehr Tokioter als Japaner. Das ist mir lieber so. Tokyo hat keine Nationalität. Leuten meiner Generation, die in Tokio oder einer

Großstadt geboren wurden, fehlt oft das „Nationalgefühl“. Ich mag dieses Gefühl des Nichtverantwortlichseins.

Außergewöhnlich ist hierbei, dass Yamamoto auf Japanisch spricht. Zwar redet er von einem Nationalgefühl, das er nicht hat, einem „Nichtverantwortlichsein“ gegenüber der eigenen Nationalität und doch verwendet er im sogenannten Ausland dann doch wieder die Muttersprache, währenddessen er in Japan englisch redet. Wenn Wim Wenders ihn nämlich in seinem tokioter Büro oder Atelier über Mode erzählen lässt, dann verwendet der Designer die englische Sprache. Dies ist wohl mehr als Spiel von Wenders zu verstehen, als dass Yamamotos Nationalgefühl psychologisch zu interpretieren ist. Wenders gibt hiermit einen Wink zu der Thematik Sprache und Identität. In der Forschung heißt es diesbezüglich:

Sprache bildet eine wesentliche Grundlage des Selbstverständnisses sowohl von Völkern und ethnischen Minderheiten als auch von kleineren und größeren, regionalen oder sozialen Gruppen. Sie kann als soziales, kulturelles oder politisches Mittel zur Identitätsstiftung und -vergewisserung oder - im Konfliktfall - zur Identitätssicherung verstanden und instrumentalisiert werden. Das Bedürfnis, sich auch auf einer sprachlichen Ebene repräsentiert zu fühlen, das Bedürfnis nach Identität durch Sprache und Sprachidentität, ist ein genuin menschliches, das sich im Zusammenleben mit anderen ergibt. (Thim-Mabrey 2003, 5)

Wenn nun die Sprache für Identität wesentlich ist, dann ist es auch einleuchtender, warum Wenders - den sich selbst als identitätslos verstanden wollenden - Yamamoto in Paris japanisch reden und in Japan englisch reden lässt.

Wenders lässt die jeweilige Sprache aber nicht nur aufgrund des Ortes benutzen, sondern seine Kriterien sind auch inhaltlich zu beobachten. In Paris spricht Yamamoto auf Japanisch über seinen Vater und dessen Tod und sein Nationalgefühl, also sehr persönlich. In Tokyo spricht der Kleidermacher auf Englisch über Mode, Business und seine Beziehung zu Kleidung. Das lässt erahnen, dass Wenders damit ausdrücken will, dass man durch die Muttersprache mit seinen Wurzeln, seiner Herkunft und seiner Erinnerung verbunden ist. Man kann zwar in einer anderen Sprache leben, sogar gut leben, sich ausdrücken, aber man kann die Muttersprache niemals wechseln.

An dieser Stelle ist es notwendig, die Relevanz der Sprache im Film zu besprechen. Béla Bálazs, einer der wichtigsten Filmtheoretiker, veröffentlicht 1924, zu Stummfilmzeiten, **Der sichtbare Mensch**. Er prangert hier die Wichtigkeit der Mimik und Gestik im Gegensatz zur Sprache an. Er spricht von einer „internationalen Sprache“, die vor allem aus wirtschaftlichen Gründen große Bedeutung hat:

Andererseits scheint uns gerade die Filmkunst eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden. Das hat seine Gründe im Wirtschaftlichen, das immer die festesten Gründe liefert. Die Herstellung eines Films kostet so viel, dass er sich nur bei internationaler Verbreitung rentieren kann. (1982, 57)

Schließlich geht er so weit, dass es gar keiner Sprache bedarf, da der Mensch mit seiner Sichtbarkeit, das heißt mit seinen körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten, genügend Möglichkeit zur Selbsterkennung hat: „Und wenn der Mensch einmal ganz sichtbar wird, dann wird er trotz verschiedenster Sprachen immer sich selbst erkennen.“ (Bálazs 1982, 57)

Dass an dieser Stelle jenes Beispiel von Béla Balázs in dem Diskurs über Sprache und Identität bei Wenders' Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** hinzugezogen wird, soll nicht die Relevanz der Sprache bezüglich der Identitätsbestimmung und -findung widerlegen. Bálazs macht hier nur deutlich, dass Sprache nicht allein ausschlaggebend für die Repräsentation einer Person ist. Weiters ist jene Sprache der *Mienen und Gebärden* gerade in diesem Fall, in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**, sehr brisant, da es in der Mode keine Rede gibt, sondern der Ausdruck des Körpers für sich selbst spricht. Die Kleidung untermalt die Aussagekraft. Viele Modekleider haben genügend Gehalt, es braucht den Körper, den Menschen nicht. Bei Yohji Yamamoto ist dem nicht so, er ist ein Designer, der sehr körperbetont, wenn auch nicht im herkömmlichen Sinne, arbeitet. Das macht seine Marke aus und ist womöglich auch der Grund, warum Wim Wenders Yamamotos Kleidung als so identitätsbildend empfindet. Aber auf die Eigenart der Mode Yamamotos soll in einem späteren Kapitel näher eingegangen werden.¹⁰

¹⁰ Siehe Kapitel 3.3 Arbeitsweise und Eigenart.

So spielt natürlich auch Wenders mit dem Gehabe seiner Figuren, nur ist zu Zeiten des Tonfilms die Sprache genauso wichtig und der Körper ist nicht allein für die Aussage zuständig. Anhand der vielen Reflexionen über die Verwendung von entweder Video- oder Filmkamera kann man aber erkennen, dass sich Wim Wenders sehr wohl über die Gebärden seiner Figuren Gedanken macht, vor allem *wie* sie am Bildschirm zu Tage treten. Schließlich soll aber Wenders' persönlicher Bezug zur Sprache analysiert werden, so sagt er in einem Interview:

Ich komme zurück auf das, was mich „heimgeholt“ hat, die Sprache, die deutsche Sprache. Wenn die Welt der Bilder auch aus allen Fugen gerät, und wenn sich über den Fortschritt und die Technik die Bilder immer mehr verselbstständigt haben, so dass sie jetzt schon aus der Kontrolle geraten sind und demnächst noch so viel mehr geraten werden, so gibt es doch auch eine andere Kultur, die Gegenkultur, in der sich nichts geändert hat und in der sich nichts ändern wird: das Geschichtenerzählen, das Schreiben und Lesen, das *Wort*. Ich glaube nicht an vieles in der Bibel, aber doch, inbrünstig, an diesen ersten Satz: „Im Anfang war das Wort.“ Ich glaube auch nicht, dass es einmal heißen wird: „Am Ende war das Bild...“ Das Wort wird bleiben. Natürlich kann man auch mit dem Wort Schindluder treiben. Aber neben den Reklamesprüchen, den hohlen Parolen und den Bildzeitungen wird es auch immer die Schriftsteller geben. (Reden über... 1991, 197)

Demnach misst der Filmemacher dem Wort einen hohen Grad an Einfluss zu, sogar noch mehr als dem Bild. Nun ist er in erster Stelle Filmemacher und Fotograf, aber - und das hat Wim Wenders erst im Laufe seiner Karriere erfahren - in seinem Metier hat auch das Geschichtenerzählen einen hohen Stellenwert. Er geht sogar so weit, dass es nur möglich ist, anhand einer Geschichte, alles zu vermitteln, was nötig ist.

Ja, das ist das Dilemma: dass alles, was ich erzählen will, Kleinigkeiten sind, ob das nun von Städten handelt oder von Emotionen oder Verlorenheit. Dass alles, was ich erzählen will, nicht erzählbar ist - ohne Geschichten. [...] Die Idee, das Kino solle etwas mit Leben und Erfahrung zu tun haben (mit meiner Erfahrung als Macher gleichermaßen wie mit den Erfahrungen der Zuschauer), diese Idee [...] ist unrettbar verbunden mit Geschichten. Für mich sind Filme, die das Geschichtenerzählen aufgeben und nur Situationen schildern, gar nicht möglich. Man ist einfach darauf angewiesen, Geschichten zu erzählen, um alles vermitteln zu können, worauf es einem ankommt... (Abschied von... 1982, 60)

Demnach lebt die Fiktion nicht im Widerspruch mit dem Zeigen der Wahrheit. Es braucht oft eine Geschichte, um ein adäquates Bild einer Situation zu geben.

Und persönlich ist für Wim Wenders die Sprache fähig, ein Heimatgefühl zu entwickeln:

Wenn kein Land mehr in Sicht ist, gibt es dann noch diesen anderen Begriff, dieses andere Wort: „Heimat“? Wo anders erfährt man das Heimatland besser als in der Ferne, in der Form des „Heim-Wehs“? Ich habe sieben Jahre in der Ferne gelebt, in *Amerika*. Ich wollte dort ein „amerikanischer Regisseur“ werden. Aber dann habe ich gelernt, dass es nicht reichte, „in Amerika“ zu leben, man musste vielmehr auch „wie ein Amerikaner“ leben, wie ein Amerikaner handeln, denken und: *reden*. Als es mir zum erstenmal passierte, dass ich nach einem deutschen Wort suchte, wo ich das englische kannte, wo ich also in dieser fürchterlichen Situation war, mitten in einem deutschen Satz sagen zu müssen: „Wie sagt man noch?“, um dann das englische Wort einfließen zu lassen, da war ich entsetzt, „von den Socken“. Das war der Moment des Heimwehs. Ich war dabei, mir etwas abhandeln kommen zu lassen. Nicht nur ein Wort, und dann wohl langsam immer mehr Wörter, was ja schon schlimm genug war, nein, diese Wörter standen ja für etwas anderes, für meine *Sprache*. Und zwar nicht nur die, die man braucht, um etwas auszudrücken, ausdrücken konnte ich mich auch gut in der englischen oder vielmehr der amerikanischen Sprache. Meine Sprache war auch meine *Haltung*, mein Verhältnis zur Welt, meine „Einstellung“ drehen, eine „Einstellung“ dazu haben: das eine geht nicht ohne das andere.) In meiner Sprache gab es kein „It’s nice to see you“, oder kein „Let’s have lunch some day“ oder „I’ll call you later“. Wenn ich dies auf amerikanisch sagte, sprach da nicht *ich*. Auf dem besten Wege, ein Amerikaner zu werden, habe ich über den unvermeidlich drohenden Verlust meiner deutschen Sprache erfahren, dass diese deutschen Wörter und diese deutsche Grammatik eine Art Gerüst in mir waren, so etwas wie die Verlängerung des Rückgrats hinein ins Gehirn. „Ich“ würde nie „I“ oder „me“ und auch nicht „moi“ werden können, zumindest nicht ohne einen Verlust. (Reden über... 1991, 190-191)

Sprache versteht Wenders hier also nicht als Kommunikationsmittel, als Werkzeug, um sich unterhalten zu können, sondern die Muttersprache ist vielmehr als ein Teil einer Person zu sehen, mit der man sich identifiziert. Er geht sogar noch weiter, indem er die Muttersprache als persönliche „Haltung“ der Welt gegenüber beschreibt. Sie sei seine persönliche „Einstellung“, im doppelten Sinn des Wortes. Die „Einstellung“ ist ohnehin ein brisantes Wort in Wenders’ Leben:

In diesem Doppelbegriff der Einstellung, nämlich sowohl das, was man in einen Filmkader reintut, in einer Einstellung, und die Einstellung, die derjenige hat, der das einrichtet und darauf wartet, dass sich da was einstellt - würde ich sagen: die Moral, der moralische Akt, der in jeder Einstellung gegeben ist durch die Einstellung dessen, der das zu verantworten hat, liegt in einem Respekt. Das ist ein Respekt vor dem, was da vor dieser Kamera und innerhalb dieser Einstellung sich einstellen soll, und vor dem, was dann möglichst wahrheitsgetreu und gemäß der Person oder der Sache, die sich da einstellen soll, hinübergerettet wird auf die Leinwand. Dieses Hinüberretten kann man, glaub ich, nur als einen Akt von Respekt bezeichnen. Man versucht, soweit wie möglich das zu respektieren, was es da gibt, und den Wahrheitsgehalt von dem, was man da transportiert, zu erhalten. Das glaubt mir vielleicht nicht so ohne weiteres jeder: aber ich glaube, dass in jeder Einstellung in einem Film die Einstellung dessen und derer, die dahinterstehen und das zu verantworten haben, zu sehen ist. Ich glaube, dass jede Einstellung eines Films die Einstellung der Filmemacher widerspiegelt. Und dass man letzten Endes in jeder Einstellung sowohl das sieht, was vor der Kamera war, als auch immer das sieht, was hinter der Kamera ist. Für mich ist eine Kamera etwas, was in beide Richtungen funktioniert. Sie zeigt sowohl ihre Objekte als auch ihre Subjekte. Deswegen zeigt jede Einstellung letzten Endes auch die Einstellung derer, die dafür verantwortlich sind. Das ist ein fantastischer Vorgang beim Filmemachen. Den kann man leider in keiner anderen Sprache so erklären wie im Deutschen. Bevor der Begriff der Einstellung sich auf Filme bezogen hat, ist das angelegt, auf eine ganz fantastische Art und Weise. Es ist eine gute Sprache. (Jansen 1992, 101-102)

Abschließend möchte ich Roland Barthes hinzufügen. Barthes (1915-1980), welcher sich Zeit seines Lebens mit dem Zeichen, seiner Struktur und Funktion innerhalb der Gesellschaft auseinandersetzt, erlebt auf einer Japanreise, dass jene japanische Zeichenwelt seiner Vorstellung von Zeichen am nächsten kommt. Er veröffentlicht im Jahr 1970 das kleine Buch **Das Reich der Zeichen**. In dem Kapitel „Ohne Sprache“ schreibt er über die Sprachlosigkeit im Ausland, vor allem in Japan, in einem Land, wo die Zeichenhaftigkeit besonders stark ausgeprägt ist, und die dortige Relevanz der Sprache:

Die rauschende Masse einer unbekanntem Sprache bildet eine delikate Abschirmung; sie hüllt den Fremden (sofern das Land ihm nicht feindselig gegenübertritt) in eine Haut von Tönen, die alle Entfremdung der Muttersprache vor seinen Ohren haltmachen lässt: die regionale oder soziale Herkunft dessen, der da spricht; das ihm eigene Maß an Kultur, Intelligenz und Geschmack; das Bild, durch das er sich als Person konstituiert und das er von anderen erkannt wissen will. Und dann: Welche Ruhe im Ausland! Dort bin ich sicher vor Dummheit, Gewöhnlichkeit, Eitelkeit und weltmännischem Gehabe, vor Nationalität und

Normalität. Die unbekannte Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist. *Wie sind sie dort mit der Sprache zurechtgekommen?* Wobei dem die Frage zugrunde liegt: *Wie sind Sie dem vitalen Bedürfnis nach Kommunikation nachgekommen?* Oder genauer noch die ideologische Behauptung, die durch die praktische Frage bemäntelt wird: *Kommunikation gibt es nur in der Sprache.*

Nun zeigt sich, dass in diesem Lande (Japan) das Reich der Signifikanten derartig ausgedehnt und um so vieles weiter als die Sprache ist, dass der Austausch der Zeichen trotz der Undurchsichtigkeit der Sprache und zuweilen gar wegen ihr einen faszinierenden Reichtum, eine bestrickende Beweglichkeit und Subtilität besitzt. Der Grund liegt darin, dass der Körper dort frei von Hysterie und Narzißmus ist, dass er sich nicht hysterisch und narzißtisch gibt, entfaltet und agiert, sondern nach einem rein erotischen Entwurf - der gleichwohl auf subtile Weise verborgen bleibt. Nicht die Stimme (mit der wir die „Rechte“ der Person identifizieren) kommuniziert (kommuniziert was? Unsere - natürlich schöne - Seele? Unsere Aufrichtigkeit? Unser Prestige?), nein, der ganze Körper (die Augen, das Lächeln, das Haar, die Gestik, die Kleidung) unterhält mit Ihnen eine Art kindlicher Plauderei, der jedoch die vollkommene Beherrschung der Codes alles Regressive und Infantile nimmt. Eine Verabredung treffen (mit Gebärden, Skizzen und Namen) benötigt mit Sicherheit eine ganze Stunde; aber in dieser Stunde - für eine Nachricht, die nur die Sache eines Augenblicks gewesen wäre, wenn man sie gesprochen hätte (und die darin zugleich wesentlicher und bedeutungslos gewesen wäre) - hat man den ganzen Körper des anderen erkannt, geschmeckt und aufgenommen, hat dieser (ohne wirkliche Absicht) seine eigene Erzählung, seinen eigenen Text ausgebreitet. (Barthes 1981, 22-23)

3. Wim Wenders versus Yohji Yamamoto:

3.1 Film versus Video, klassisch versus modern

Das erste Bild, welches man in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** zu sehen bekommt, ist das eines Rauschens. Wim Wenders hat jenes Rauschbild schon einmal verwendet, nämlich in **Chambre 666**, wenn er sich für Yilmaz Güney vor die Kamera stellt. Während Wenders redet, beziehungsweise das Tonband abspielt, steht im

Hintergrund ein kleiner Fernseher, der auf Rauschen geschaltet ist. Wenn er eine kulturpessimistische Frage über die Zukunft des Kinos stellt, dann scheint jene Einstellung, die einen Fehler in der Technik signalisiert, passend. Dies ist ein erstes Indiz, dass es in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** nicht nur um die im Titel verkündeten Kleider und Städte geht, sondern auch um die Art der Aufzeichnung dieser.

Wenders behält jenes Rauschen, welches in den Massenmedien einen qualitativen Fehler darstellt, den es zu vermeiden gilt, während seiner beiden Monologe über die Identität am Anfang des Films bei. Die erste bereits besprochene Szene ist mit Yohji Yamamoto am Dach des Centre Pompidou mit Blick auf Paris. Hier verwendet Wenders die Filmkamera. Bei der nächsten Szene aber, in der Yamamoto über das Kleidermachen und seinen Zugang zu den Menschen spricht, wird der Designer mittels eines Videomonitors gezeigt. Allgemein kann man sagen, dass Wenders in Paris die Filmkamera und in Tokyo die Videokamera verwendet. Die Dialoge, die in Paris stattfinden, sind eher persönlich gehalten, die Erzählungen Yamamotos aus Japan handeln meist über Mode. Videomaterial aus Paris gibt es nur, wenn Wenders die Modenschau aufzeichnet. Die Wahl der jeweiligen Kamera erklärt Wenders:

Video hat in der Tat etwas ‚Verantwortungsloses‘ und ist insofern diesem Phänomen, das ich damit untersucht habe, der Mode, völlig angemessen. Das heißt: Meine Filmbilder über Mode waren anmaßende oder hybride Versuche, darüber etwas ‚zu sagen‘. Das Video war dagegen ein angemessener Annäherungsversuch, um bloß etwas ‚zu zeigen‘. (Die Revolution... 1990, 91)

Wenn Wenders 1990 in einem Interview mit Peter Buchka negativ über Video spricht, „Um ehrlich zu sein: Video bedeutete für mich nicht ‚ich sehe‘, sondern eher ‚ich sehe nicht‘ oder zumindest ‚ich sehe nicht gut‘.“ (High Definition, 94), so hat er aber zu diesem Zeitpunkt **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** schon fertiggestellt. Wenders‘ Meinung gegenüber dem neuen Medium Video ist anhaltend skeptisch. So sagt er:

Die Filmsprache ist über die Produktionsbedingungen, über die Art, wie sie entsteht, eine mächtige Form, die allem, was durch sie und in ihr erscheint, ihren Stempel aufdrückt: jedem Ding, jeder Landschaft, jedem Gesicht. Beim Video ist das nicht so. Video drückt a priori erst einmal nichts und niemandem einen Stempel auf; und es ist, ebenfalls a priori, auch gar keine Form. Die immanente

„Formbereitschaft“ des Films mangelt Video vollkommen. Es kann das gar nicht, will das gar nicht und braucht es gar nicht. Es ist der demokratische Dilettantismus: kann jeder, darf jeder und ist auch eigentlich Wurst.

Darin liegt natürlich auf der einen Seite die nackte Willkür und Beliebigkeit; und auf der anderen Seite - dadurch, dass es diesen Formwillen nicht mehr gibt - eine Möglichkeit, die Wirklichkeit auf eine andere Art aufzuheben (in der Doppeldeutigkeit des Wortes): sprunghafter, spontaner und manchmal sogar tatsächlich unverfälschter, eben weil die Form, die Filmgrammatik fehlt. (Die Revolution... 1990, 90-91)

Die Form ist bei Video demnach durch die uneingeschränkten visuellen Möglichkeiten aufgehoben.

Er begründet aber seine Verwendung des Videomaterials ungefähr in der Mitte des Films durchaus nachvollziehbar und ohne, dass er sich durch diese beiden Aussagen widerspricht:

Mitten im Getümmel von Tokyo bin ich mir urplötzlich darüber klar geworden, dass ein gültiges Bild dieser Stadt, durchaus ein elektronisches Bild sein könnte, nicht nur meine so heiligen Filmbilder auf Zelluloid. In ihrer eigenen Sprache erfasste die Videokamera Tokyo in einer dieser Stadt ganz angemessenen Weise. Ich war platt. Eine Bildsprache, das war also demnach doch nicht das Privileg des Kinos. Musste man dann nicht alles umdenken, alle Begriffe von Identität, von Bildersprache, Form und somit von der Arbeit eines Autoren? Waren da nicht womöglich unsere zukünftigen Autoren, die Macher von Werbespaß und Videoclips und die Entwerfer von elektronischem Spielzeug und von Computersprachen? Mann oh mann.

Das Kino, diese Erfindung des 19. Jahrhunderts, diese schöne Kunst des mechanischen Zeitalters, diese Sprache von Licht und Bewegung, aus Mythen und Abenteuern, die von Liebe und Hass, von Krieg und Frieden, von Leben und Tod zu reden wusste, sollte die auf der Strecke bleiben? Und all diese Handwerker, hinter der Kamera, hinter den Scheinwerfern, an den Schneidetischen, sollten die alle umlernen? Würde es je ein elektronisches Handwerk geben? Einen digitalen Handwerker? Und wäre dann diese elektronische Sprache in der Lage, die Menschen des 20. Jahrhunderts zu zeigen, wie die Fotokamera des August Sander oder wie die Filmkamera eines John Cassavetes?

Doch sagt er in einem späteren Interview, wie seine Wahl des Mediums zu verstehen sei:

Nur darf man das jetzt noch nicht so ernst nehmen, mit dem Yamamoto-Film zum Beispiel. Video ist hier nur als Zwischenphase benutzt; alles, was mir von meinen

Videoaufzeichnungen gefallen hat, habe ich auf Film überspielt. „Video“ ist hier in „Film“ hinübergerettet worden. Ich würde Video nie und nimmer benutzen, wenn es damit nichts anderes zu machen gäbe als eben Video. (Die Revolution... 1990, 92)

So sagt er ebenso im Interview mit Roger Willemsen in Bezug auf den Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Also, indem es über Monitore, indem es aufgeblasen wird, indem es letzten Endes doch auf der Leinwand landet. Die Bänder an sich und Video als was, was man auf dem Monitor sieht, ist für mich nach wie vor damals was Inexistentes gewesen. Also Video an sich nur zu drehen und dann hat man diese Bänder, das hieß gar nichts, das war so gut wie nix. Aber wenn man das dann wieder auf die eine oder andere Art mit Film wiederum verdoppelt hatte, aufgezeichnet hat oder auf irgendeine Art auf einer Leinwand abgefilmt hatte, sodass das Videobild dann als Filmbild weiterexistiert hat, da fand ich konnte es Sachen leisten, die Film nie konnte.

Demnach *benutzt* Wim Wenders Video nur, um es in Film *hinüberzuretten*. Er gibt Video keine alleinige Existenzberechtigung. Weiters ist das Videomaterial im Film immer klar ersichtlich, entweder, weil Wenders den ganzen Monitor abbildet und dieser durch die Marke „Sony“ auch als Videomonitor deutlich erkennbar ist. Oder der Schnitt ist offensichtlich schlecht gemacht. Oder die Handkamera ist durch die wackelige Führung augenscheinlich.

Ein eindeutiges Beispiel geben die Interviews mit Yohji Yamamoto. Die Kameraführung ist klar und fest, als ob Wenders Film benutzen würde, aber die Einstellung ist nie allein sichtbar. Immer verwendet Wenders Ausschnitte aus dem Interview und setzt das Video mitsamt seinem Monitor in Filmmaterial hinein.

Wenders betont weiters, dass mit der Akzeptanz des neuen Mediums auch gleichzeitig ein Umdenken erfolgen muss. Vieles wird sich ändern. Ob Video an den Film herankommt, beantwortet Wenders nur indirekt, indem er die Frage stellt, ob das digitale Bild die Dinge so darstellen kann, wie zum Beispiel sein geliebter Fotograf August Sander seine **Menschen des 20. Jahrhunderts**, nämlich echt und der Wahrheit entsprechend, so wie sie im Leben gestanden sind. Durch die Formulierung dieser Frage, die ein „Nein“ fordert, ist ferner Skepsis durch Wim Wenders zu interpretieren. Dazu sagt Horn:

The film demonstrates how portraits such as Sander's are no longer possible not because of a change in media, per se, but because of an accompanying change in the very experience of subjectivity. (1998, 93)

An dieser Stelle ist es interessant, Walter Benjamin hinzuzuziehen, der später in einem eigenen Kapitel analysiert wird.¹¹ Der Philosoph spricht von der Aura, die die technische Kunst verloren hat. Er unterscheidet noch nicht zwischen digital und analog. Seine Skepsis beginnt bereits bei der Fotografie, wenn man sie mit der Malerei vergleicht. Aber er sagt weiter, dass es doch noch einen Funken von Aura in der Fotografie gäbe, nämlich in der Porträtfotografie. Im Anblick des Menschen existiere jene Subjektivität noch. (vgl.: Benjamin 2007, 23)

Wenn es demnach so schwierig sei, dass sich die Aura, wie bei August Sander, in einem technischen Medium bewegt, dann scheint es noch unmöglicher, dass sie in der digitalen Bildproduktion vorhanden sei. Allerdings findet sich laut Benjamin die Subjektivität im Menschen und nicht in der Art des Mediums.

In den Filmen von Yasujiro Ozu findet Wim Wenders eine Aura, auch wenn sie von anderer Art ist, wie Benjamin sie versteht. So sagt er im Film **Tokyo-Ga**:

Und die Figuren in den Filmen von Ozu haben so 'ne Aura, dass man diese japanischen Familien voll transzendieren kann, so dass das die Familie selbst wird. Und das hat glaub ich kein anderer Filmemacher in der Geschichte je geschafft. Die Familie so zu überhöhen, dass man sich immer darin erkennt.

Für Wenders ist die Aura gleichzusetzen mit der platonischen Idee. Er redet von den Dingen selbst, die Ozu darzustellen schafft und die dadurch eine solche Aura bekämen. Bei Benjamin aber entsteht die Aura durch ein nostalgisches Gefühl, etwas das einen berührt. Dafür sei das Menschenantlitz am besten geeignet:

Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. (2007, 23)

¹¹ Siehe Kapitel 3.3.3 Stil, Kopie, Idee.

Allerdings erscheint jene Aura auch an Dingen, derer man sich erinnert, genauso wie die Aura von den Dingen selbst nicht ausschließlich an Personen geknüpft ist. An dieser Stelle soll der Versuch gestartet werden, die Gründe herauszufinden, warum Wenders so stark daran hält, dass die Videotechnik mehr an Wahrheitsgehalt verliere.

Ein Argument ist, dass Video leichter manipulierbar sei, da es kein Negativ gäbe, es existiere kein Original und damit kein Anfang. Der Anspruch auf Wahrheit sei dadurch gelöscht:

Im digitalen Video aber gibts nichts dazwischen. Es gibt kein Original mehr. Es gibt auch kein Negativ mehr, auf Grund dessen man sagen kann: Aber hier, anfangs, war das doch so, und jetzt hast du das da gemacht. Mit der digitalen Aufzeichnung ist das vorbei. Ein Filmnegativ kann man manipulieren, aber der Wahrheitsanspruch, den man an die Fotografie stellt, der ist noch berechtigt. Im digitalen Fernsehbild nicht mehr. Das Bild als solches ist kein Wahrheitsträger mehr. (Die Revolution... 1990, 93)

Es stimmt, dass das digitale Bild kein Negativ besitzt, aber inwiefern ermöglicht diese Tatsache eine größere Hinwendung zur Manipulierbarkeit? Und ist nicht schon der Film an sich, ob nun digital oder nicht, eine Art von Manipulation? Baier dazu:

Statt einer Aufbruchs- und Experimentierphase herrscht unter vielen Filmleuten nun die Klage über den Verlust des Wahrheitsgehalts der Bilder vor, als ob nicht auch schon die Kameraeinstellung, der Ton, das Licht und die Regieanweisungen in diesem Sinne manipulativ sind. Film war und ist ein mehr oder weniger an der Wirklichkeit orientiertes Kunstprodukt. (1996, 68)

Nun benutzt Wenders in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** beides: Video- und Filmmaterial:

Auch ich kam mir wie so ein Monster vor, beim Drehen meines Films, wo ich mich doch genau wie Yohji zweier Sprachen bediente und zweier grundsätzlich verschiedener Systeme. Hinter meiner kleinen 35mm-Kamera kam ich mir vor, als ob ich mit einem uralten Instrument umginge und mit einer klassischen Sprache. Da die IMO nur Tageslichtspulen von 30 Metern annahm, die ich jeweils nach einer Minute schon wechseln musste, fand ich mich immer häufiger hinter der Videokamera, die ihrerseits immer einsatzbereit war, was mir erlaubte Yohjis Arbeit

in realer Zeit zu verfolgen und aufzuzeichnen. Die Sprache der Videokamera war nicht klassisch, eher effizient oder nützlich. Zu meinem Erstaunen waren die Videobilder mitunter sogar richtiger, so, als ob sie besseren Zugang zu den Dingen vor der Kamera hätten, ja, als ob dieses Video eine gewisse Affinität zur Mode hätte.

Hier ist die Parallele zu dem Designer Yohji Yamamoto bemerkbar, wenn er sagt:

Im Augenblick scheint es mir... Es ist ganz seltsam, aber mir scheint, als hätte ich eine Technik dafür, d.h., als besäße ich die Technik, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Etwas Neues zu schaffen, das auf der anderen Seite... auch immer ganz klassisch ist.

Mir kommt es so vor, als hätte ich eine Methode dafür gefunden. Das ist schon komisch. Aber ich sage mir, ich habe vielleicht zu viel Erfahrung. Wie ein Ungeheuer, mit zwei Köpfen.

Doch ist allein die Verwandtschaft mit Yohji Yamamotos Stil, das Alte mit dem Neuen zu verbinden, keine gute Argumentation, sowohl Video als auch Film zu verwenden und sowohl für als auch dagegen zu argumentieren. Wenn es um den künstlerischen Stil geht, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, so könnte Wenders dies auch filminhärent lösen.

Auch die Sekundärliteratur ist nicht immer einverstanden mit den Schwankungen des Filmemachers Wenders. Einmal ist er für Video, einmal dagegen. Er bleibt, sowohl in seinen Interviews, als auch und vor allem in diesem Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** nicht standhaft und klar.

Hier ein Zitat von Baier, stellvertretend für die Sekundärliteratur, welche jene Meinungsänderung Wenders' kritisiert:

Wenders steht hier auf beiden Seiten des Zauns gleichzeitig: Einerseits experimentiert er mit den neuen Möglichkeiten, andererseits klagt er über den Verlust des Vergangenen. (1996, 68)

Weiters gibt Baier ein Urteil darüber, was nun die Erwartungen für den Autorenfilm besser erfülle:

Objektiv betrachtet ist die Videotechnik für den Autorenfilm eigentlich besser geeignet als der Film, weil sie billiger, handlicher und flexibler einsetzbar ist. Außerdem erweitert die digitale Technik die Möglichkeiten der Bildbearbeitung auf ein ungeahntes Niveau: Endlich ist die Photomontage im bewegten Bild Wirklichkeit geworden, eine Manipulation, vor der die Avantgarde-Filmer der 20er Jahre träumten und die sie mühsam im Filmtrick umzusetzen versuchten. (1996, 68)

Und genau jene Montagen benutzt Wenders ständig in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**. Es beginnt schon mit der ersten Szene, wo ein Videomonitor im fahrenden Auto, welches mit Film aufgezeichnet ist, aufgestellt wird:



Oder die Interviews mit Yohji Yamamoto, wo Wenders immer ein Bild-im-Bild-Verfahren benutzt:



¹²Alle in der vorliegenden Arbeit abgebildeten Bilder sind aus dem Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**. Die Bilder sind im Originalfilm in Farbe.

Hier vermischt er sogar drei Bilder in einem. Diese Technik erinnert an die Collage von den frühen Avantgardekünstlern.¹³

Dieses Bild-im-Bild-Verfahren (die Collage) erzeugt den Effekt der Zerstretheit und Distanz, die Identität geht dadurch verloren, was laut Heather Horn in der immer vorwärtsdenkenden Mode genauso ist:

The tiny images of Yamamoto convey not the immediacy of video that Wenders compares to the always new of fashion, but instead distance, division, and fractured identity. (1998, 91)

Weiters schreibt Baier:

Natürlich ist unübersehbar, wie sehr sich die Videotechnik in dieser Zeit entwickelt hat. Die schwerfällige, aber im Vergleich mit dem Filmequipment immer noch flexiblere Kamera mit einem Rekorder, ist dem handlichen Camcorder gewichen. Große Fernsehkontrollmonitore wurden durch kleine Spielzeugmonitore ersetzt, die nicht nur handlich, sondern auch dekorativ genug sind, um im Film ausführlich gezeigt zu werden. Zusätzlich zu all diesen technischen Errungenschaften hat sich die Bildqualität deutlich verbessert. Wenders hat dies alles erkannt und seine Bilder dementsprechend gestaltet. (1996, 63)

Schließlich entschließt sich Wenders während des Films dafür, dass Video doch ein geeignetes Mittel ist: Erstens, um Dinge, vor allem, Tokyo in seiner Bilderflut und Schnelllebigkeit darzustellen:

Mitten im Getümmel von Tokyo bin ich mir urplötzlich darüber klar geworden, dass ein gültiges Bild über eine Stadt durchaus ein elektronisches Bild sein könnte, nicht nur meine so heiligen Filmbilder auf Zelluloid. In ihrer eigenen Sprache erfasste die Videokamera Tokyo in einer dieser Stadt ganz angemessenen Weise. Ich war platt.

¹³ Anm.: Das Fremdwort Collage stammt aus der bildenden Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Braque und Picasso, die erstmals Bildkompositionen herstellen, die aus aufgeklebtem Papier, Stoff und anderen Materialien bestehen. Das französische Verb „coller“ bedeutet auf deutsch „kleben, leimen“, daher ist die wörtliche Übersetzung „Klebebild“.

Die „Collage“ wird später auf alle verschiedenen Kunstbereiche wie Musik, Film, Choreographie und Literatur ausgeweitet.

Unter „Collage“ steht im Fremdwörterbuch: „[künstlerische] Komposition, die aus ganz Verschiedenartigem, aus vorgegebenen Dingen verschiedenen Ursprungs, Stils zusammengefügt ist (z.B. Klebebild)“ (Wermke 2007, 188)

Nicht nur Tokyo ist mit Video passend aufzufangen, sondern auch die Mode, daher verwendet Wenders für die Aufzeichnung von Yamamotos Show Video. Auch für das Signieren, das Schreiben des Markenzeichens Yamamotos in einem seiner Läden, auch dafür kommt bei Wenders die Videokamera zum Einsatz, da die Reproduzierbarkeit des Videos analog zu der Reproduzierbarkeit der eigentlich identitätsstiftenden Signatur geht, welche dadurch, dass sie zum Markenprodukt wird, Reproduzierbarkeit erfordert.

Und zweitens, da die kleine Videokamera tatsächlich praktischer ist:

Nach und nach und eigentlich gegen meinen Willen begann ich die Arbeit mit meiner Videokamera zu schätzen. Mit der Filmkamera hatte ich immer das Gefühl ein Eindringling zu sein und zu stören. Sie machte zu viel Eindruck sozusagen, während die Videokamera niemanden allzu sehr beeindruckte und auch nicht störte. Sie war einfach da, ganz ungeniert.

In einer Aufnahme zwölf Jahre später, worin Yohji Yamamoto über die Arbeit mit Wim Wenders spricht, erwähnt er gerade diese Tatsache, dass der Regisseur die geliebte Kamera gegen die Videokamera einwechselte, weil er nicht stören wollte. Yamamoto sagt: „This was a very typical story to talking about his character.“¹⁴

Abschließend soll noch die Widersprüchlichkeit in Wenders‘ Werk und Handeln angesprochen werden:

Einerseits sehnt sich Wenders nach Identität und nach deren Sicherung und Mitteilung in der authentischen Repräsentation. Andererseits steht er gerade der Möglichkeit einer solchen Repräsentation, von der mündlichen Kommunikation bis hin zu den modernen Reproduktionstechniken von Film und Fernsehen, sehr skeptisch gegenüber. Er verdeutlicht die denotative Unbrauchbarkeit gerade jener Medien, derer er sich in seiner Arbeit leidenschaftlich bedient, vor allem sind dies Bilder und Film. Als Konsequenz dieser aporetischen Situation gibt er aber weder das Filmemachen auf oder betätigt sich nur noch destruktiv, noch flieht er in eine unkritische Idylle oder in einen Totalitarismus. Wenders scheint sich der widersprüchlichen Spannung bewusst auszusetzen, wenn er weiterhin Filme macht. (Ganter 2003, 119)

¹⁴ Diese Aufnahme ist unter „Extras“ auf der DVD **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** enthalten.

Dies ist allerdings immer ein Problem, wenn man durch ein spezifisches Medium, gerade dieses kritisiert. Wenn Sprachphilosophen skeptisch gegenüber der Sprache sind, diese Skepsis aber nur mittels der Sprache formulieren können, so findet man sich hier vor einem ähnlichen Dilemma wieder. Wim Wenders hätte vielleicht einen Ausweg, indem er die Schwierigkeit des Films in einem Roman (um weiterhin in der Kunst zu bleiben, ansonsten in einem wissenschaftlichen Aufsatz) zu thematisieren. Er hat sich aber dafür entschieden, den Film selbst dafür zu wählen. Die Wahl des Films für die Repräsentation, mit dem sich Wenders Zeit seines Lebens ausdrückt, lässt größere Authentizität zu. Vor allem kann sich der Filmemacher nur selbreflektierend äußern, wenn er eben sein immer schon benutztes Medium, mit dem er eben gerade in jene Zwangslagen gestürzt ist, für diesen Diskurs wählt.

3.2 Mode versus Kino, Modeindustrie versus Filmindustrie

In vielerlei Hinsicht gleicht die Filmindustrie der Modeindustrie. So sagt Wenders in einem Interview mit Roger Willemsen über den Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Die haben echt so viel gemein, dass ich wirklich überrascht war und ganz von den Socken, wie weit also da Recherchen gemacht werden müssen, wie weit da ein Casting 'ne Rolle spielt. Eine lange Vorbereitung. Wie weit auch so eine Kollektion auch 'ne Art Drehbuch ist, die er sozusagen entwirft, wo auch eine Geschichte drin steht. Insgesamt war der ganze Prozess, den ich ja mitgemacht hab, vom Anfang bis zum Ende einer Kollektion, einer der mich in jeder Hinsicht erinnert hat, an meine eigene Arbeit.

Und:

Und mich hatte wirklich interessiert, wie kommts, dass bis zu dem Moment, also wie, was macht einer, bis dass er eine Kollektion zusammen hat. Also was ist der Weg dahin und das ist gar kein glamouröser Weg, das ist ein Handwerk, das sind viele Leute, die mit zusammenarbeiten, heftig arbeiten müssen. Es ist auch 'ne Archivarbeit, ist 'ne Arbeit mit Fotos, ist 'ne Arbeit in der Zeit, es ist 'ne Arbeit von

Casting, es ist in vieler Hinsicht 'ne Arbeit, die der Arbeit der Vorbereitung eines Films gar nicht unähnlich ist.

Wim Wenders nennt hier an Gemeinsamkeiten zwischen Mode- und Filmindustrie alle Arbeiten rund um die Idee des Künstlers. Der Regisseur braucht ein Filmteam, dem Designer ist es ebenfalls nicht möglich ohne Team zu arbeiten. Weiters braucht der Designer Models, die seine Kollektion vorführen, wie der Regisseur Schauspieler einsetzt, damit diese seine Geschichte präsentieren. Für die Auswahl bedarf es in beiden Fällen eines Castings. So braucht Wenders Techniker, die das Licht, den Ton, die Kamera etc. so umsetzen, wie er es sich in seinem Drehbuch - oder wenn er improvisiert, in seinem Kopf - vorgestellt hat. Ebenso muss Yamamoto Handwerker in Anspruch nehmen, die ihm das Licht, die Musik und die Fotos so arrangieren, wie er es möchte.

Besonders emotional scheint Wenders im Film zu werden, wenn er das Team von Yohji bei der Arbeit beobachtet, weil es ihn an sein eigenes Filmteam erinnert und er wahrscheinlich bei diesem Anblick für seine vielen Helfer ein Gefühl von Dankbarkeit erzeugt. So nennt er diese Helfer am Schluss auch die *Schutzengel* des Künstlers:

Erst hier, angesichts dieser müden, aber zufriedenen Gesichter, habe ich begriffen wie die zärtliche und empfindliche Sprache Yohjis in all seinen Kreationen überleben konnte. Diese Leute hier, die Assistenten und Mitarbeiter seiner Firma, die mich manchmal ein wenig an ein Kloster hatten denken lassen, das waren seine Übersetzer. Mit all ihrer Aufmerksamkeit, ihrer Sorgfalt und ihrer Besessenheit wachten sie darüber, dass seine Arbeit in allen Kleidungsstücken intakt erhalten blieb und dass jedes Kleid, jedes Hemd und jede Weste, die gefertigt wurden, ihre Würde behielten. Innerhalb einer industriellen Produktion waren sie die Schutzengel der Arbeit eines Autoren.

Allerdings muss man an dieser Stelle anmerken, dass Wenders durch die vielen Kommentare seiner Videoexperimente dem Zuschauer die Annahme vermittelt, dass er die alleinige Kameraführung seines Films unternimmt. Im Abspann erfährt man dann, dass andere wie Robby Müller, Muriel Edelstein, Uli Kудicke, Masatoshi Makajima und Masashi Chikamori mitwirkten. Zwar ist der Künstler sich seines Teams bewusst und ihm dankbar, steht aber stellvertretend für seine Filme als einzelne Person, sowie Yamamoto für

seine Kollektion. Beide sind zugleich auch die Markenzeichen und stilgebenden Namen ihrer künstlerischen Arbeit.

Ein weiterer Aspekt beim Suchen der Ähnlichkeiten zwischen Film- und Modeindustrie ist der Wettbewerb. So sagt Yohji Yamamoto im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Der Wettbewerb bei uns ist groß, wegen dieser... mannigfaltigen... Jagd nach Umsatzzahlen. Du musst gewinnen, weil... Es gibt keinen Zweitbesten. Nein. „Wer ist der Beste?“, nur darüber reden wir. Man muss aber auch Achtung erwecken, im guten Sinne. Suchst du wirklich nur das große Geschäft, so kannst du große Umsätze machen, aber man achtet dich nicht. Du musst also Geschäft und Achtung gut verbinden.

Dies ist sicherlich etwas, was Wim Wenders aus dem Filmbusiness genauso bekannt ist. Zu vergleichen mit den Hollywoodregisseuren, die zwar das große Geschäft machen, aber nicht geachtet werden. Ein Beweis dafür ist, dass man diese Regisseure kaum beim Namen kennt, sondern jene Filme hauptsächlich durch die Starschauspieler in Erinnerung bleiben. Allerdings ist es aber auch als Autorenfilmer wichtig, dass man gute Umsatzzahlen erreicht, sonst kommt man in dem Geschäft nicht weiter, da man Geld für die Realisierung eines guten Films braucht. Auch wird der Filmemacher leichter einen Produzenten finden, wenn der vorherige Film bei den Zuschauern gut angekommen ist.

Nun gibt es aber nicht nur eine Verbindung zwischen Film- und Modeindustrie, sondern auch zwischen der Mode und dem Kino. Beides ist zeitlich begrenzt. Im Duden Fremdwörterbuch steht unter „Mode“:

1. a) Brauch, Sitte zu einem bestimmten Zeitpunkt; b) Tages-, Zeitgeschmack. 2. die zu einem bestimmten Zeitpunkt bevorzugte Art, sich zu kleiden od. zu frisieren. 3. (meist Plural) dem herrschenden Zeitgeschmack entsprechende od. ihn bestimmende Kleidung (Wermke 2007, 668)

Hier erkennt man sehr schön, dass in jeder Definition einmal der Ausdruck „Zeit“ fällt. Daraus ergibt sich auch Wenders' Problem mit dem Filmen von Yohjis Arbeit:

Nur: das, was er macht, ist etwas anderes, wenn ich den Film zeige, als das, was er machte, als ich den Film drehte. Der macht Mode, und die jeweilige Mode zu zeigen und sie wichtig zu nehmen, hieße, dass der Film eine Art „Modeschöpfer“ wird. Denn wenn der Film herauskommt, macht Yohji schon wieder ganz etwas anderes. Dann ist er nämlich schon drei oder sechs Kollektionen weiter. Das heißt: Er ist nicht festzulegen auf das, was er 1988 geschneidert und ich 1988 gedreht habe. (Die Revolution... 1990, 89)

Und auch Roland Barthes schreibt in **Die Sprache der Mode** über die Präsenz der Gegenwart in der Mode:

Sobald das Signifikat *Mode* auf einen Signifikanten (irgendein Kleidungsstück) trifft, wird dieses Zeichen zur Mode des Jahres. Aber eben damit stemmt sie sich auch dogmatisch der Mode des letzten Jahres entgegen, das heißt: ihrer eigenen Vergangenheit. Jede neue Mode schlägt eine Erbschaft aus und untergräbt den Zwang der vorherigen. Die Mode erlebt sich selbst als ein Recht, als das Naturrecht der Gegenwart über die Vergangenheit. (1985, 279)

Mode hat also immer mit dem Momentanen, dem Gegenwärtigen zu tun. Daher Wenders auch gleich am Anfang des Films **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Identität ist out,
aus der Mode gekommen
genau, und was wäre dann in Mode,
wenn nicht die Mode selbst,
die ist immer „in“, sozusagen, per Definition
Identität und Mode.
Ist das also ein Gegensatzpaar?

Aus der Mode kommen hat immer auch mit Zeit zu tun, wie auch das Kino. Ein Film wird nur über eine bestimmte Zeit lang im Kino vorgestellt. Weiters kann ein Film in Mode sein oder nicht, es gibt aber auch den sogenannten Klassiker, den Kultfilm, der ist der Zeit überlegen, der ist immer *in* Mode. Nun ist hier Wenders' Gedankengang dieser, dass wenn Mode immer temporär begrenzt ist, wie ist es dann möglich, dass diese auch mit Identität zu tun hat, welche doch eigentlich etwas Festes, Haltbares sein sollte. So fragt Roger Willemsen in einem Interview Wim Wenders, warum der Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** mit einem Exkurs über Identität anfängt. Der Regisseur antwortet:

Weil ich fand, dass das die Hauptarbeit des Modemachers ist. In einer Zeit, in der es sehr schwierig ist, mit all dem, was auf einen einströmt, auch mit all dem, was man sich kauft, und ausprobiert, sozusagen seine eigene Identität zu behaupten, grade im Bezug auf das, was man anzieht und was man fährt und was man hört und was man sieht. Und Yohjis Arbeit ist halt eine, die von Anfang an darauf angelegt ist, der Frau oder dem Mann, der sich das anzieht von ihm, zu helfen, bei sich selbst zu sein, sich wohl zu fühlen und mit sich eins zu sein. Und das ist ne erstaunliche Arbeit, ist gar nicht das, was man erwartet, dass einer macht. Ich glaube, das machen auch nicht alle, ich glaube, es gibt jede Menge Designer, die echt nur sozusagen an der Schale arbeiten, am Äußeren ohne das von innen hinaus, nach außen zu arbeiten. Der Yohji arbeitet echt aus der Seele heraus.

Und hier ist wiederum die Verbindung zwischen Modemacher und Filmregisseur festzustellen. Denn Wim Wenders arbeitet ebenfalls sehr stark daran, in dem was er sieht oder eben auch zeigt, seine eigene Identität zu behaupten. So hinterfragt er ständig die Bilderflut überall auf der Welt und erhebt sich selbst gegenüber einen hohen Anspruch *wahre* Bilder zu zeigen.

Ich bevorzuge besseres Sehen anstelle von schnellerem oder billigerem. Vor allem heutzutage, da wir alle rund um die Uhr und von allen Seiten mit Bildern überschwemmt werden, ziehe ich es vor, weniger und dafür richtiger zu sehen. In meinen Augen zählen einige klare und präzise, vielleicht sogar wahrhaftige Bilder mehr als unzählige mittelmäßige. (High Definition. 1990, 94-95)

Viele Teile der Mode haben wenig mit Identität zu tun, aber in dem Fall von Yohji Yamamoto geht es wie gesagt mehr um das identitätsbildende Kleidungsstück, denn um Mode. Yamamoto nennt sich auch Schneider und nicht Modedesigner. Er hält auch nicht viel von Fashion, er benutzt sie bloß, damit er seine Kleidung vorführen kann. So steht in einem Artikel über Yamamotos Ausstellung im Victoria and Albert Museum 2011 in London:

Er legt Wert auf Haltbarkeit und Strapazierfähigkeit, damit seine Stücke mehr als eine Saison lang tragbar sind. Praktikabilität und tiefere Absicht gehen dabei Hand in Hand. Denn Yamamoto bewegt sich bewusst außerhalb von Trends und der Schnelllebigkeit einer zeitgebundenen Mode. Er hasste die Mode, soll er einmal gesagt haben. Dass dieser Arbeitsgrundsatz in seinem Fall kein Widerspruch in sich

ist, belegen die Stücke dieser Ausstellung: Nur anhand eines Informationsblattes lassen sich die Kleider datieren, deren Ästhetik ganz eigenen Gesetzen folgt. (Löhndorf 2011)

Warum sich Mode und Identität zu widersprechen scheinen, hat eine Rezensentin sehr schön in einem Beispiel formuliert:

Aus der ganzen Welt kommen die Besucher zur Prêt-à-Porter nach Paris gereist. Die meisten sind Frauen, Redakteurinnen oder Stilistinnen von Modezeitschriften. Über 7000 verschiedene Modelle besichtigen sie, um dann die Trends herauszufiltern. Sie selbst kleiden sich allerdings nicht sehr originell. Perfekt wollen sie aussehen. Von der Brosche am Revers bis zur Handtasche unterwerfen sie sich einem Stil, der auf jeder Kunstaussstellung in New York, jeder Opernpremiere in Paris oder auf jedem Konzert in der Mailänder Scala zu beobachten ist. International ist diese perfekte Uniform, die weder Rasse noch Nationalität, sondern nur den Wunsch, zum Club der Reichen zu gehören, verrät. Die Araberin aus Kuwait sieht dann genauso aus wie die Deutsche aus Frankfurt oder wie die Japanerin aus Tokio. (Bergmann 1989)

Gerade diesem Problem der Nicht-Identität durch die Mode, dem Trend, entgeht laut Wim Wenders Yohji Yamamoto, denn er bewirke eine „Art von Identitätserfahrung“, wenn man seine Kleider anzieht:

Meine erste Begegnung mit Yohji Yamamoto war eine Art von Identitätserfahrung. Ich kaufte mir eine Jacke und ein Hemd. Sie kennen ja sicher das Gefühl, wenn man sich neu einkleidet. Man sieht sich im Spiegel, zufrieden, ein wenig aufgeregt über die neue Haut, aber, mit dieser Jacke und diesem Hemd war das anders. Sie waren von Anfang an neu und alt zugleich. Im Spiegel das war ich, zweifellos, nur noch mehr Ich als vorher. Ich trug, ja, ich habe gar keine anderen Worte, ich trug das Hemd selbst und die Jacke selbst. Und ich darin, ich war ich selbst. Ich fühlte mich geschützt wie ein Ritter in seiner Rüstung. Von einer Jacke und einem Hemd! Ich war von den Socken.

Hier ist die Verbindung zwischen dem Porträtfotografen August Sander und Yohji Yamamoto zu ziehen. So sagt der Designer im Film, während er das Buch **Menschen des 20. Jahrhunderts** durchblättert:

Hier zum Beispiel, auf diesen Fotos, da interessieren mich besonders die Gesichter, in Bezug auf den Beruf und das Leben dahinter. Ihre Gesichter sind für mich stimmig. Ich bewundere diese Gesichter... und diese Kleidung.

Aber ich... sehe mir heute die Leute in den Straßen der modernen Städte an, da kann man nur selten erraten, welchem Beruf sie angehören könnten. Sie scheinen mir alle gleich. Zu jener Zeit damals sahen die Leute ihrem Beruf ähnlich, zeigten ihre Herkunft, es war wie eine Visitenkarte. Ihre Gesichter, das waren ihre Visitenkarten.

Yamamoto spricht eben genau von einer Identität, die Kleidung nicht verdecken, so wie es die Rezensentin im Artikel weiter oben kritisiert, sondern hervorheben soll. In der heutigen Welt des Konsums, sagt Kleidung nichts mehr über ein Individuum aus, sie ist nicht authentisch. Die Leute gehen wie gesagt dem Trend, der Mode nach und vergessen dabei ihre eigene Identität. So sagt er weiters:

Darin findet man wirkliche Männer und Frauen, ich meine Menschen, die... die Wirklichkeit selbst tragen. Sie haben keine Kleider an, sondern die Wirklichkeit. Und das ist auch meine Idealvorstellung von Kleidung, denn... so glaube ich, man „konsumiert“ Kleidung nicht nur, man lebt auch sein Leben damit. Für mich heißt das: Genau das will ich erreichen. Nur ein Beispiel... Wurde man zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem nicht sehr reichen Land geboren, dann war der Winter wirklich ein Winter. Es war sehr kalt und du brauchtest einen dicken Mantel. Das ist Leben, das ist wirklich „Kleidung“, das hat nichts mit Mode zu tun. Der Mantel ist deshalb schön, weil es dir so kalt ist, dass du ohne ihn nicht leben kannst. Er wird zu deinem Freund, deiner Familie. Da bin ich schrecklich eifersüchtig drauf. Könnte man meine Kleidung so tragen, wie glücklich wäre ich dann! Z.B. wenn Kleidungsstücke, Kleider, Jacken, ein Mantel herumliegen oder an der Wand hängen, dann kannst du an ihnen erkennen: „Das ist John, das ist Tony!“ Das bist du selbst! Heutzutage, in Japan z.B.... halten sich die Leute alle für reich, sie glauben, alles konsumieren zu können... selbst ihr Leben. Alles wird konsumiert! Sie verstehen nicht mehr... die einfachsten Dinge wie... Steine, Bäume, alles aus! Sie glauben, sie können einfach alles kaufen, das ist sehr traurig. Und so macht es mich sehr glücklich, zurückzukehren... Ich mag nämlich gebrauchte Kleidung, überhaupt Altes.

Wim Wenders zeigt im Film wie Yamamoto im Buch **Menschen des 20. Jahrhunderts** blättert. Der Kleidermacher kommentiert dabei, dass es die Gesichter und Kleider sind, anhand derer er den Beruf der Menschen erraten kann. Kleidung ist hier also identitätsbildend. August Sander schreibt selbst im Vorwort zu seinem Buch:

Man fragt mich oft, wie ich auf den Gedanken gekommen sei, dieses Werk zu schaffen: Sehen, Beobachten und Denken, und die Frage ist beantwortet.

Nichts schien mir geeigneter zu sein, als durch die Photographie in absoluter Naturtreue ein Zeitbild unserer Zeit zu geben.

Wir finden aus vergangenen Tagen aller Zeiten Schriften und Bücher mit Abbildungen, aber die Photographie hat uns neue Möglichkeiten und andere Aufgaben als die Malerei gegeben. Sie kann die Dinge in grandioser Schönheit, aber auch in grauenhafter Wahrheit wiedergeben, kann aber auch unerhört betrügen. Die Wahrheit zu sehen müssen wir vertragen können, vor Allem aber sollen wir sie unsern Mitmenschen und der Nachwelt überliefern, sei es günstig oder ungünstig für uns. (1927, 10)

Und die Sekundärliteratur schreibt über die Identität, vor allem über die Vermischung professioneller und privater bei Sander und wie der Fotograf dies sieht:

Nach Sanders Vorstellung sollten die Portraitierten noch in der Privatumgebung, ohne Arbeitsattribute als Musterbeispiel der von ihnen ausgeübten Berufe erkennbar sein. Inwieweit diese Erkennbarkeit wirklich gegeben ist, sei dahingestellt. Sander selbst hat sie nie bezweifelt. Grundsätzlich suchte er die Übereinstimmung, nicht die Widersprüchlichkeit von professioneller und privater Identität, wobei er die erstere als die eigentlich „prägende“, auch die Privatsphäre bestimmende verstand. (Keller 1994, 54)

Demnach ist die Identität einer Kleidung so zu verstehen, dass sie dadurch, dass sie gebraucht wird, zu einer Art Freund des Menschen wird. In Folge gehört sie zu einer Person, sie passt sich an. Yohji Yamamoto schafft das, obwohl die Kleidung bisher noch nicht getragen wurde.

Die Wirklichkeit in den Kreationen von Yamamoto erkennt man aber auch daran, dass sie nicht perfekt sind. Niemals findet man bei ihm ein Kleidungsstück, dass symmetrisch ist. Symmetrie und Perfektion ist nicht menschlich, so sagt er im Film:

Das perfekte symmetrische Objekt, auch wenn es der Mensch selbst ist, ist für mich nicht schön. In meinen Augen müsste alles asymmetrisch sein. Vielleicht fehlen mir die englischen Vokabeln für bestimmte Gefühle... Aber einige kostbare Empfindungen wie anmutig, würdig, freundlich, sanft... kommen für mich aus einem asymmetrischen Gleichgewicht. Sind also die Dinge von perfekter

Symmetrie, heißt das für mich, dass sie hässlich sind. Man spürt dahinter nicht mehr die menschliche Hand... den Schweiß, der sie geschaffen hat. Ein Mensch kann keine perfekten Dinge schaffen, nur fehlerhafte. Nur dann rühren sie mich an, dann kann ich sie mögen. Wenn ich mal etwas fast Symmetrisches mache, möchte ich es am Ende doch brechen und wieder zerstören.

In der Kunst Wenders‘ bedeutet jenes *Sich-in-der-Wirklichkeit-bewegen*, dass er die Dinge so abbildet, wie sie sind. Mit jener Thematik beschäftigt er sich schon seit Beginn seiner Karriere. In der Sekundärliteratur wird dies anhand seines Faibles für Lumière, anstatt für Méliès beschrieben:

Unter den namhaften Filmautoren des Gegenwartskinos ist Wenders einer der wenigen, der seine Ahnenreihe nicht auf Méliès, sondern auf die Brüder Lumière zurückführt, nicht auf die Kinofantasie und die Konfigurationen des Imaginären, sondern auf die fotografische Abbildung und die Passion für das Reale. (Visarius 1992, 58)

Jene Sehnsucht nach dem Zeigen des Wahrhaftigen, der Wirklichkeit ist auch der Grund, warum Wenders ein so großer Fan von Yasujiro Ozu ist, warum dieser japanische Regisseur sein großer Meister ist, sein Vorbild darstellt. So sagt Wenders in **Tokyo-Ga**:

Man hat sich so an diese Kluft gewöhnt und hält es inzwischen für so selbstverständlich, dass das Kino und das Leben soweit auseinander liegen, dass einem der Atem stockt und man zusammenzuckt, wenn man auf einer Leinwand plötzlich etwas Wahres und Wirkliches entdeckt. Und sei dies bloß die Geste eines Kindes im Hintergrund, oder ein Vogel, der durchs Bild fliegt, oder eine Wolke, die für einen Moment ihren Schatten über das Bild wirft. Es ist selten geworden in dem heutigen Kino, das solche Augenblicke in der Wahrheit stattfinden, dass Menschen oder Dinge sich so zeigen, wie sie sind.

Das war das Ungeheuerliche an den Filmen von Ozu und vor allem seinen späten. Sie waren solche Augenblicke der Wahrheit, nein, nicht nur Augenblicke, sie waren langgestreckte Wahrheiten, die vom ersten bis zum letzten Bild andauerte. Filme, die tatsächlich und andauernd vom Leben selbst handelten. Und in denen sich die Menschen selbst, die Dinge selbst, die Städte und die Landschaften selbst offenbarten. So eine Darstellung von Wirklichkeit, so eine Kunst gibt es im Kino nicht mehr. Das war einmal. *Mu*, das Leere, was jetzt herrscht.

Anna Katharina Eißel dazu:

Bei Wenders hat die Wahrnehmung in Verbindung mit dem Reisemotiv eine spezifische Bedeutung. Wahrnehmung als Welt-Anschauung: Wenders geht es darum, durch neue Erfahrungen, neues Sehen, den Horizont zu erweitern. Wahrnehmung ist speziell für Wenders zur Metapher geworden, als selbstreflexive Frage nach dem ‚wahren Moment‘. Er begreift Wahrnehmung als eine Form des Sehens, die mit der Erfahrung der ‚Wahrheit‘ zu tun hat. (Eißel 2007, 45)

Im Film **Tokyo-Ga** fährt Wenders zum Friedhof in Kita Kamakura, wo der Grabstein Ozus steht. An dieser Stelle ist *Mu*, das Nichts, die Leere eingeritzt. Nach dem Besuch am Grab seines großen Vorbilds, sinitiert Wim Wenders über das Nichts:

Ich dachte über dieses Zeichen nach, auf der Rückfahrt im Zug. Das Nichts. Als Kind hatte ich mir oft versucht das Nichts vorzustellen. Die Idee davon hatte mir Angst eingebläst. Das Nichts könne es doch gar nicht geben, habe ich mir immer eingeredet. Geben könne es doch nur das, was da war, das Wirkliche. Die Wirklichkeit. Kaum ein Begriff ist ja ausgehöhlt und unbrauchbarer in Zusammenhang mit dem Kino. Ein jeder weiß, für sich selbst, was das heißt: die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Ein jeder sieht seine Wirklichkeit mit seinen eigenen Augen, man sieht die anderen, vor allem die Menschen, die man liebt, man sieht die Dinge um sich, man sieht die Städte und die Landschaften, in denen man lebt, man sieht auch den Tod, die Sterblichkeit der Menschen und die Vergänglichkeit der Dinge. Man sieht und erlebt die Liebe, die Einsamkeit, das Glück, die Traurigkeit, die Angst, kurz: ein jeder sieht, für sich selbst, das Leben.

In zahlreichen Interviews spricht Wenders vom Drang des Zeigens der Wirklichkeit und des Realen.

Wenn das Schriftzeichen *Mu* auf dem Grabstein von Yasujiro Ozu geschrieben steht, dann ist jenes Nichts, die Leere nicht nur relevant für den japanischen Regisseur, sondern auch für seine Heimatstadt. So schreibt Roland Barthes:

Die Stadt, von der ich spreche (Tokyo), offenbart ein kostbares Paradox: sie besitzt durchaus ein Zentrum, aber dieses Zentrum ist leer. Die ganze Stadt kreist um einen verbotenen und zugleich indifferenten Ort, einen hinter Grün verborgenen, von Wassergräben geschützten Wohnsitz, den ein Kaiser bewohnt, welchen man nie zu Gesicht bekommt, also buchstäblich ein Unbekannter. Tag für Tag umfahren die Taxis in ihrer raschen, energischen, einer Schusslinie ähnelnden Fahrt diesen Kreis, dessen niedrige Mauer - sichtbare Gestalt des Unsichtbaren - das heilige „Nichts“

verbirgt. Eine der beiden mächtigsten Städte der Welt ist also um einen undurchsichtigen Ring aus Mauern, Wassergräben, Dächern und Bäumen herum angelegt, dessen eigentliches Zentrum nicht mehr als eine flüchtige Idee ist; und diese Idee hat nicht die Aufgabe, Macht auszustrahlen, sondern lediglich den Zweck, einer ganzen städtischen Bewegung den Halt ihrer zentralen Leere zu geben und den Verkehr zu einem beständigen Umweg zu zwingen. Auf diese Weise, sagt man uns, entfaltet sich das Imaginäre zirkulär über Umwege und Rückwege um ein leeres Subjekt. (Barthes 1981, 47-50)

Die Begründung für das Finden einer Analogie zwischen Mode und Kino gibt Wenders selbst, wenn er im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** sagt: „Es gibt nicht nur eine Mode von Kleidern, genausogut gibt es eine Mode von Gebäuden, von Autos, von Rockmusik, von Uhren, Büchern, Filmen. Mode ist auch immer Bewegung und darin kann ihre Aufgabe liegen.“

Das Kino ist eine Institution, in der ein Film vorgeführt wird. Damit der Regisseur die Möglichkeit zu einer Vorführung hat, muss sein Film *in Mode* sein, dem allgemeinen Zeitgeschmack treffen, damit er ein Massenpublikum befriedigen kann. Das stimmt natürlich nicht immer, aber es ist eine Tatsache, dass die Hollywoodfilme aufgrund ihrer Publikumszahlen, die sich wiederum durch die momentane Nachfrage, welche sich hauptsächlich durch den Zeitgeschmack bildet, mehr Platz in den Kinos haben, als beispielsweise *Kunst*Filme, wie solche von Wim Wenders. Der *Filmverlag der Autoren* ist aus diesem Grund gebildet worden.

Exkurs: Filmverlag der Autoren

Die Situation in den späten Sechzigern sieht so aus, dass jeder prädikatisierte Film mit über 300 000 Besuchern und jeder nicht prädikatisierte Film mit über 500 000 Besuchern, sofern er nicht als sittenwidrig gilt, einen Zuschuss bekommt. Somit ist es Anfängern/innen in diesem Geschäft, die wie Wenders zudem noch experimentell und nicht kommerziell arbeiten, nicht möglich, Filme zu realisieren. Darum kommt es 1971 zu einer Zwischenlösung, nämlich der Gründung des Filmverlags der Autoren, welche 1974 durch die Neuformulierung des Filmförderungsgesetzes begünstigt wird. Unter den 13 Gründungsmitgliedern ist Wim Wenders zusammen mit Pete Ariel, Hark Bohm, Uwe Brandner, Michael Fengler, Veith von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Hans W. Geissendörfer, Peter Lilienthal, Hans Noever, Thomas Schamoni, Volker Vogeler und Laurens Straub vertreten.

Der Filmverleih ist für das Kino der Siebziger von besonderer Wichtigkeit, da er einerseits die Neulinge im Filmgeschäft unabhängig macht und sie politisch vertreten kann und andererseits begünstigt er die *Autorenidee*, das heißt, dass der/die Regisseur/in Filmemacher/in wird, was ihn Drehbuchautor, Regisseur und Produzent in einem sein lässt. Folglich tritt der Regisseur in den Vordergrund. Für Wim Wenders ist dies natürlich perfekt. So sagt er selbst in einem Interview:

Ich möchte einen Faden aufgreifen und auf den Autorenfilm, die Situation in den siebziger Jahren eingehen. Da lag eine gewisse Magie drin, damals. Auf einmal gab es die Möglichkeit, dass man sowohl selbst schreiben, selbst Regie machen, selbst schneiden, als auch selbst produzieren konnte. Das heißt, dass man plötzlich alles selbst machen konnte. Das war etwas historisch Neues. (Berg 1993, 42)

Exkurs: Chambre 666

Im Mai 1982 baut Wim Wenders im Zimmer 666 des Hotel Martinez eine 16-mm-Kamera, ein Mikrophon und eine Nagra auf. Vor der Kamera steht ein Tisch mit zwei Stühlen und einem Hocker, daneben ein Fernseher, der ohne Ton läuft. Auf dem Tisch liegt vorbereitet ein Zettel mit einer Frage:

Immer mehr Filme sehen aus, als seien sie von vornherein schon für das Fernsehen gemacht, was das Licht, die Kadrierung und den Rhythmus betrifft. Eine Fernsehästhetik hat, so will es scheinen, die Filmästhetik ersetzt.

Eine große Zahl neuer Filme beziehen sich nicht mehr auf irgendeine „Realität“ außerhalb des Kinos, sondern nur noch auf Erlebnisse in anderen Filmen, so als ob „Das Leben“ keinen Stoff für Geschichten mehr hergäbe.

Es werden immer weniger Filme gemacht. Die Tendenz: immer großartigere Superproduktionen auf Kosten der „kleinen“ Filme.

Und dann kommen viele Filme auch sogleich auf Videokassetten heraus. Dieser Markt wächst rasend schnell. Viele Leute sehen sich schon lieber Filme zu Hause an als im Kino.

Die Frage deshalb:

Ist das Kino eine Sprache, die uns verlorengelassen, eine Kunst, die schon im Untergang begriffen ist? (Chambre 666. 1982, 35-56)

Wim Wenders hat alle Regisseure eingeladen, die bei den Filmfestspielen in Cannes erreichbar waren. Der Text mit der Fragestellung ist in drei Sprachen verfasst, 15 Regisseure erklären sich bereit zu antworten. Sie befinden sich allein im Zimmer und können die Kamera einschalten, wann sie möchten, danach haben sie zehn Minuten Zeit. Die Regisseure sind: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike de Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noel Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Mahroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Yilmaz Güney.

Wenders ist die Antwort von Michelangelo Antonioni am liebsten. Dieser erkennt zwar das Problem und bedauert es auch, aber trotzdem ist er nicht so pessimistisch und plädiert auf Anpassung. Er sagt:

Ich habe immer versucht, mich anzupassen an die Ausdrucksformen, die jeweils am angemessensten waren. So habe ich einen Film auf Video gemacht, vor vielen Jahren. Als es um Experimente in Farbe ging, färbte ich die Wirklichkeit. Ein

rudimentäres Verfahren, das aber meine Video-Arbeit vorwegnahm. Und ich habe noch weitere Experimente in dieser Richtung vor, weil ich glaube, mit diesen neuen Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie das Video bietet, werden wir uns vermutlich selbst anders fühlen. (Chambre 666)

Und ebenso geht es Wenders, auch wenn er immer den Untergang des Kinos voraussagt, Video verpönt, nimmt er doch Teil am Fortschritt, wenn er beispielsweise in **Alice in den Städten** die neue Polaroidtechnik und in **Paris, Texas** Computerspiele, Walkie-Talkies und damals sehr aktuelle Walkmen vorführt. Oder wenn er in **Pina** aus dem Jahr 2011 bereits 3D verwendet.

Ergänzend ist noch zu erwähnen, dass **Chambre 666** mit dem Bild einer großen, uralten Zeder beginnt und endet. Sie steht an der Ausfahrt des Pariser Flughafens Roissy. Wenders meint, dass man sie immer sehe, wenn man in Paris lande. Warum er diesen 150 Jahre alten Baum als Rahmen für seine Besprechung über die Krise des Kinos einsetzt, beantwortet er in einem Interview Roger Willemsen:

Ja, ich fand, dass z. B. gerade dieser Baum, den ich immer wieder gesehen hab und der mir immer wieder aufgefallen ist, wenn ich in Paris gelandet bin. Den kennt jeder, der mal in Paris mit dem Flugzeug gelandet ist. Wenn man aus dem Flughafen Orsy rausfährt, steht er da zwischen den Autobahnen. Und die Idee, dass diesem Baum, dass der schon da stand und ziemlich groß gewesen sein muss, bevor die Lumières ihren ersten Film gemacht haben, hat sozusagen diesen ganzen Film dermaßen relativiert, dieser Baum, dass diese Filmgeschichte, die sich so wichtig nimmt, ja doch wirklich so kurzfristig nur ist und schnelllebig und vielleicht auch meine Frage deswegen auch sehr relativiert war, durch den Baum. Und, ich glaub auch, dass die Idee diesen Film zu machen, beim Vorbeifahren an diesem Baum entstanden ist. Ganz genau, und deswegen hab ich ihn dann auch hinterher noch mal gefilmt. Irgendwie hat die Idee, ab wann ist der wohl gepflanzt worden, beim Vorbeifahren und die Vorstellung Mitte des 18. Jahrhunderts, also Mitte des 19. Jahrhunderts, da ist gerade mal zehn, zwanzig Jahre fotografiert worden. Und irgendwie hat mich das begleitet nach Cannes und aus dem Baum selbst ist die Idee für den Film entstanden. Auf 'ne abstruse Art.¹⁵

Am Schluss also wieder die Lumière-Brüder. Wim Wenders ist ein Regisseur, der sich viel mit Filmgeschichte und Aufbau und Verfall dieser befasst. Er macht dies aber nicht des Diskurses wegen, sondern aus persönlichen Gründen. Seine Reflexionen sind authentisch,

¹⁵ Das Interview ist auf der DVD **Chambre 666/Tokyo-Ga** aufgezeichnet und unter „Extras“ zu finden.

da es in seinen Film- und Kinoreflexionen immer auch um seine eigene Person und Identität geht.

3.3 Arbeitsweise und Eigenart

3.3.1 Hilfe

Kunst als Hilfe für den Menschen. Wenn Yamamoto ein Kleidungsstück schneidert, dann möchte er den Personen etwas Gutes tun, er möchte ihnen helfen. Der Designer im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten:**

Meine eigene Erfahrung ist die, dass ich... der einzige Sohn meiner Mutter gewesen bin. Mein Leben gilt dieser großartigen Frau. Für sie war die Gesellschaft, war die Welt, immer das Leben von Männern, eine Männerwelt. Ich muss sie also beschützen. In jedem Augenblick. Ich achte die Frauen, und gebe ihnen... vielleicht meine Kleider... um ihnen zu sagen: „Kann ich Ihnen helfen?“

Und Wenders im Vergleich:

Das wirkliche Leben gibt es nur im wirklichen Leben. Das ist wahr, und ich glaube auch daran, dass das Kino seine Ethik und seine Moral daraus bezieht, dass es hilft zu leben, das heißt, dass es zumindest potentiell Leben enthalten kann und erhellen kann. Muss es nicht die ganze Zeit, wäre auch zuviel verlangt. Hat es mal getan, am Anfang der Filmgeschichte, und deshalb habe ich diese fast schon religiöse Meinung von den Filmen von Ozu, weil ich der Meinung bin, dass zum Beispiel in diesem Paradies, in dieser paradiesischen Zeit in seinen Filmen, immer eine Beziehung zum Leben da ist. Und in vielen Dokumentarfilmen ist das früher so gewesen. Wenn man sich die Filme von Flaherty anschaut zum Beispiel. (Interview, 76-77)

Damit ein Film „helfen“ kann, muss er die Wirklichkeit zeigen, das eine bedingt für Wenders das andere. Wiederum ein Verweis des deutschen Regisseurs auf sein Vorbild Yasujiro Ozu, der macht das genauso.

Weiters beschreibt Wenders die Notwendigkeit seiner Filmtätigkeit:

Auf jeden Fall die verfluchte Frage: Warum ich filme? Nun, weil... Etwas geschieht, man sieht es geschehen, man filmt, während es geschieht, die Kamera sieht zu, bewahrt es auf, man kann es erneut betrachten, wieder betrachten. Die Sache ist nicht mehr da, aber die Betrachtung ist möglich, die Wahrheit der Existenz dieser Sache, sie ist nicht verloren. Der Akt des Filmens ist ein heroischer

Akt (nicht immer, auch nicht oft, aber manchmal). Für einen Augenblick wird die allmähliche Zerstörung der äußeren Erscheinungen und der Welt angehalten. Die Kamera ist die Waffe gegen das Elend der Dinge, nämlich gegen ihr Verschwinden. Warum filmen? Wissen Sie keine weniger dumme Frage? (Warum filmen... 1987, 10)

Und:

Deswegen habe ich angefangen, Filme wie Tagebücher zu machen, fast intim. Und auch meine Kritiken - das war meine wirkliche Schulzeit, Filmkritiker bei *Filmkritik*, und ein wenig bei der *Süddeutschen Zeitung* und bei der *ZEIT* - haben eigentlich nur Erfahrungen beschrieben, die ich selbst mit Filmen gemacht habe, und haben gar nicht versucht, eine „Meinung“ herauszukristallisieren oder etwas Objektives zu sagen. Und ich glaube, dass aus dieser Methode und aus dieser Moral heraus, nur von Erfahrungen reden zu dürfen, dann irgendwie ganz logisch auch meine Filme entstanden sind. (Das Wahrnehmen... 1988, 38)

Auf diese Weise arbeitet der Regisseur in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**, denn es ist weniger ein Film über den Designer Yohji Yamamoto, sondern vielmehr eine Tagebuchaufzeichnung über Wenders' eigenen Zugang zur Arbeitsweise und Wirkung des Künstlerkollegen und die sich damit ergebenden Gedanken über die Identität der eigenen Person, der Intention seiner Arbeit usw. Auch **Tokyo-Ga** ist auf diese Weise entstanden. Wenders ist durch Tokyo gewandert und hat sich von seinen Eindrücken leiten lassen. Die Erfahrungen, die er gemacht hat, haben sich dann zu einem Film entwickelt.

Exkurs: Essayfilm

Von Wenders werden **Tokyo-Ga** und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** als Tagebuchfilme bezeichnet. Tatsächlich aber kann man, wie im obigen Zitat beschrieben, beide Filme als Essay über das Bildermachen verstehen. In **Tokyo-Ga** wird von Wenders selbst darauf hingewiesen, wenn er Chris Marker, den Regisseur von **Sans Soleil**¹⁶, im Film kurz auftreten lässt.

Im **Lexikon der Filmbegriffe** steht unter „Essayfilm“:

Der Essayfilm versteht sich als ein Versuch (frz.: *essai* = Versuch), ein Thema zu erschließen. Er verzichtet auf kausal begründete Handlungen, durchgehende Figurenzeichnungen oder argumentative Stringenz. (Wulff)

So stellt Wenders **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** selbst vor:

hier also so ein Film von dieser Sorte,
von einem Tag zum anderen entstanden,
durch nichts gerechtfertigt, als seine Neugier:

Weiters ist bezeichnend für den Essayfilm:

Es geht darum, allzu selbstverständliche Gewissheiten zu hinterfragen, allzu fest gefügte Meinungsbilder aufzulösen. Es geht um die hohe Kunst des Fragens, die Öffnung auf das Unbekannte, die laufend neu zu bestimmende Qualität der Suche selbst. (Barth 2010)

So veranstaltet es auch Chris Marker, wenn es in der Sekundärliteratur heißt: „*Sans Soleil* ist ein Film, der Fragen aufwirft, und seine Stärke liegt darin, dass er keine passenden und endgültigen Antworten bereithält.“ (Ertener 1991, 35) Schließlich verweist dies wiederum auf Wim Wenders, denn auch er wirft Fragen auf und kann nicht immer die Antworten dazu geben. So fragt er bereits im Prolog von **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**,

¹⁶ **Sans Soleil** wird allgemein als Essayfilm bezeichnet, wenn auch nicht im klassischen Sinne. Basierend auf einem fiktiven Brief, werden hier Bilder vorwiegend aus Japan gezeigt, die sich frei und assoziativ bewegen.

was die Identität sei, wir selbst seien, ob man dem elektronischen Bild trauen kann und schließlich ob Identität und Mode ein Gegensatzpaar sei.

Auch bei Wenders ist die Suche das Zentrale. In **Tokyo-Ga** ist Wenders auf der Suche nach den Spuren des Japans von Yasujiro Ozu und in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** sucht er die Identität einer Person, eines Dinges, eines Ortes. In beiden Filmen ist er auf der Suche nach den *wahren* Bildern.

Schließlich gilt das Fragmentarische als Charakteristikum des Essayfilms. Dies findet man auch in den beiden Filmen von Wim Wenders. Es reicht nicht, wenn der Zuschauer rein passiv ist, die Zusammenhänge werden durch den Kommentar, sowie auch durch Eigeninitiative des Zusehers erschlossen. Der Kommentar ist subjektiv, nicht allgemeingültig. Aber das Fragmentarische lässt so viel Spielraum, dass der Zuseher die Möglichkeit hat, seine eigene, ebenso subjektive Erklärung, Deutung, Überlegung zu finden. So sagt die Sekundärliteratur zum fragmentarischen Charakter des Essayfilms:

Ein Essayfilm muss fragmentarisch sein und darf nicht eine geschlossene Einheit bilden, damit dem Zuschauer dramaturgisch eine Funktion eingeräumt wird, die über das passive Rezipieren hinausgeht. Der Essayfilm lebt aus dem Fragmentarischen, und zu diesem Leben braucht er den Zuschauer. (Möbius, 1991, 15)

Und genau jenes Fragmentarische findet man im beispielhaften **Sans Soleil** von Chris Marker:

Auf einer Suche, auch nach Ort und Zeit, den „Koordinatenachsen“ der Wirklichkeit, befindet sich Chris Marker mit *Sans soleil* glücklicherweise in dem produktiven Bewusstsein, nicht mehr als fragmentarische Ergebnisse anbieten zu können, selbst nur Fragment zu sein, das auch von einem Film erzählt, das nicht möglich ist, ohne sich selbst in Frage zu stellen. (Ertener 1991, 49)

Selbstreflektierend ist eben auch Wim Wenders. Er stellt den Film und die Bilder immer wieder mittels Film und Bilder in Frage. Vor allem in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** ist auffällig, dass Wenders Videomaterial verwendet, um es im gleichen Augenblick in Frage zu stellen. Dies ist nun auch ein Indiz des Essayfilms:

Doch auch im Essayfilm wird im Extremfall an der Fähigkeit der Bilder gezweifelt, sich dem *Zuschauer* vermitteln zu können. Genauer gesagt: dass der Zuschauer die Intentionen, mit der die Bilder gezeigt werden, erkennen kann. Immer wieder wird in den Essayfilmen das Filmen selbst zum Thema, im Grenzfall aber wird der Film radikal als Bildmedium in Frage gestellt. (Möbius, 1991, 23)

So sagt Wenders beispielsweise in **Tokyo-Ga**: „Ohne den Ton erschienen mir die Bilder dort vorne auf der kleinen Leinwand nur umso leerer, eine hohle Form, Vortäuschung, Imitation von Gefühlen.“

Schlussendlich kann noch ein Vergleich mit Yohji Yamamoto und Wim Wenders angestellt werden, wenn es über den Essayfilm heißt: „Filmtechnisch gesprochen, entscheidet die Arbeit am Schneidetisch über die Struktur des Essayfilms.“ (Möbius 1991, 13) So ist an dieser Stelle eine Analogie zwischen Designer und Filmemacher, was die Schneidearbeit betrifft, zu sehen.

3.3.2 Schneider: Stofflichkeit und Form

Hier also ein Vergleich der Relevanz der Schneidearbeit im Beruf des Designers mit dem des Filmregisseurs.

So sagt Yamamoto im Film:

Ich fange mit dem Stoff, dem Material, dem Griff, an, dann gehe ich zu der Form über. Irgendwie...ist das so, als ob...ich weiß nicht, was von wem abhängt. Vielleicht brauchen Formen ein bestimmtes Material, oder Materialien bedürfen einer bestimmten Form. Ich weiß nicht, was zuerst kommt, was danach. Es kann sein, dass bei mir zuerst der Griff zählt, und ich mich dann, wenn ich schrittweise das Material zu bearbeiten beginne, in die Form hineindenke, die es annehmen soll.

Yamamoto fängt also mit dem Stoff, dem Material an und überlegt sich dann erst den Schnitt. Im Film sieht man, wie er dem Model den Stoff umhängt, und dann an ihrem Körper schneidert. Hier erkennt man Ähnlichkeiten, wenn man Wenders' Beschreibung seiner Arbeit hinzuzieht. Aber nicht nur das, Wenders stellt selbst im Film eine subtile Analogie her, wenn er, während Yamamoto in einem Videomonitor zu sehen ist, in welchem er genau jenen Absatz über Stoff und Form darlegt, diesen Monitor vor ein Filmband, welches darauf hinweist, dass man sich in einem Schneiderraum befindet, zeigt. Ein Filmemacher hat immer anfangs das Material, die Bilder, die Szenen und kann dann erst beginnen zu schneiden. Ein Film ist auch kein Film ohne die Schneidearbeit. An dieser Stelle kommt die Thematik der Video- und der Filmbilder wieder zum Tragen, die, wie gesagt, im vorherigen Kapitel schon ausführlich besprochen wurde. Wim Wenders sagt in einem Interview, was ihm definitiv lieber ist: Das Drehen oder das Schneiden:

Das Drehen ist das Schlimmste, und ich glaube, das geht fast allen Regisseuren so. Richtig gern mag ich dann wieder das Schneiden, das ist eigentlich das Allerliebste für mich, die Endphase, wo man mit den Bildern allein gelassen wird und in der Montage dann den Film erst herstellt. Das ist für mich das Paradies, das ist die einzige angstfreie Zeit. (Interview, 72)

Und wenn man nach dieser Bemerkung den Regisseur besser Schneider, als Filmemacher nennt, dann passt der Vergleich mit der Aussage Yamamotos im Film:

Wo der Faltenwurf für einen Ärmel ansetzt. Das ist das A und O bei einem Hemd. Man muss Hunderte von Stunden daran arbeiten und sich nur an diesem Schnitt erfreuen. Sonst hat man in der Modebranche nichts zu suchen. Ich glaube, dass ich deshalb manchmal insgeheim aufschreie: „Ich bin kein Modeschöpfer, ich bin Schneider!“

Man könnte jene Analogie auch weiter treiben. Nicht nur zuerst das Bildmaterial und dann das Cutting, sondern zuerst die Figuren und dann die Geschichte zu den Figuren. Die Figuren stehen hier also für das Rohmaterial, wie der unbehandelte Stoff bei Yamamoto:

Das Wichtigste, was ich aus diesem Film (Tokyo Monogatari) und auch aus allen anderen Filmen, die ich gesehen habe, gelernt habe, ist: Das größte Abenteuer im Kino ist das Leben selbst. Dann habe ich gelernt, dass es nicht sinnvoll ist, in einem Film eine Geschichte um jeden Preis zu erzählen. Ich habe von Ozu gelernt, dass man einen Film auch ohne ‚Geschichte‘ erzählen kann. Man muss an die auftretenden Personen glauben, damit man zu einer Geschichte kommt, die von ihnen handelt. Man darf nicht versuchen, eine Geschichte zu erzählen und dann die Figuren dazu zu suchen, man muss die Figuren schon haben und dann mit ihnen gemeinsam die Geschichte suchen. (Filmdiebe 1982, 46)

Was die Figuren betrifft, so muss Yamamoto sich auch zuerst im Kopf ein Bild davon machen, bevor er mit der Arbeit beginnen kann. Allerdings erfüllt die Figur bei Yamamoto einen anderen Zweck als bei Wenders. Die Gemeinsamkeit liegt aber darin, dass die Gesamterscheinung einer Figur entweder für die Kollektion oder für die Geschichte *passen* muss. Gleich wie Wim Wenders oft ein Drehbuch für einen Schauspieler schreibt, den er schon im Kopf hat, so arbeitet auch Yohji Yamamoto mit einer gewissen Vorstellung, bevor er sich an seine Skizzen setzt. So sagt er im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Wenn ich mit einer Kollektion anfangen, dann habe ich ein Bild von Europäern vor Augen, nicht von Japanern. Denn was... die Körperproportionen angeht... so muss ich doch leichte Veränderungen wegen der Passform der Kleidung machen. Früher dachte ich nur an die Proportionen japanischer Frauen, die sehr verschieden sind von denen europäischer Frauen. Im Moment halte ich es so: Ich denke für europäische Körpermaße. Wenn dann die Kollektion fertig ist, wechsele ich und

arbeite wieder für japanische Proportionen... passe meine Modelle für Japaner an, für den Binnenmarkt. Es ist also genau umgekehrt wie vor zehn Jahren.

Yohji Yamamoto hat demnach europäische Proportionen im Kopf, wenn er mit seiner Arbeit anfängt. Vor allem Pina Bauschs Figur stellt für ihn den idealen Körper dar.

Exkurs: Pina Bausch

Von Mai bis Juli 2011 zeigt das Victoria and Albert Museum in London eine Ausstellung von Yohji Yamamotos Arbeit. Darunter findet sich auch die Kollektion für Pina Bausch, die der Designer 1998 kreiert hat:

„This is my idea for a woman’s body. I like the curve of a woman’s back. I always watch her silhouette in the streets.“

One of Yamamoto’s most inspiring encounters was with German choreographer Pina Bausch. To Yamamoto, Bausch represented the perfect silhouette. Also, both their work allowed space for the viewer and wearer’s interpretation. Yamamoto designed a number of collections in homage to Bausch, including this Silhouette. (<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/yohji-yamamoto/about/>)

So findet 1998 auch eine Zusammenarbeit zwischen den beiden Körperkünstlern statt:

She collaborated with Yohji Yamamoto in 1998, for the 25th anniversary of the Pina Bausch dance company in Wuppertal; to accompany her choreography, all the dancers wore Yohji Yamamoto clothing. For this performance, Yohji Yamamoto joined the dancers on stage performing karate. Yohji considered Pina as an inspiration, a muse: to him, she represented the perfect silhouette and movement reduced to the very essence of body and clothes. A whole Yohji Yamamoto collection was dedicated to her in 1990. They shared a very strong opinion and desire for “what cannot be seen”. (<http://comingsoonbackstage.blogspot.co.at/2009/07/hommage-to-pina-bausch.html>)

Die in Deutschland geborene Pina Bausch (1940-2009) war eine der bedeutendsten Choreografinnen ihrer Gegenwart und laut vielen Fachleuten die Begründerin des modernen Tanztheaters. Vor allem in Japan, was für die vorliegende Arbeit von Belang ist, ist sie sehr bekannt, was sich auch in den von ihr erhaltenen Preisen widerspiegelt:

2007 erhielt sie den Kyoto-Preis, die höchste Weihe, die auf künstlerischer Ebene möglich ist. Am 21. September 2008 nahm sie in Erkrath aus den Händen des Japanischen Generalkonsuls Shin Maruo den von der kaiserlichen Familie ausgelobten „Orden der Aufgehenden Sonne am Halsband, Goldene Strahlen“

entgegen, der im Land der aufgehenden Sonne einen hohen Stellenwert hat. Dazu sagte Shin Maruo: „In Japan gibt es wohl keinen Menschen, der Frau Bausch nicht kennt.“ Die für den asiatischen Raum hohe Ehrung zielt auf 20-jährige Förderung der japanischen Tanzkultur. (<http://www.barmen2008.de/index.php/component/k2/item/127-bausch>)

Wim Wenders veröffentlicht 2011 den Film „Pina“, zwei Jahre nach ihrem Tod. Hier ist wieder die Verbindung zwischen Yohji Yamamoto und Wim Wenders festzustellen. Vor allem das Gefühl für Raum zeichnet hier die Gemeinsamkeit der beiden beziehungsweise der drei aus:

Für kein anderes Thema hätte sich die 3-D-Technik, die Wenders einsetzt, wohl besser angeboten. Tanz ist ohne den Raum nicht denkbar und dank 3-D scheinen die Tänzer fast aus der Leinwand herauszutreten. Wenders verbindet in *Pina* zwei Galaxien, die kaum weiter voneinander entfernt sein könnten. Hier die 3-D-Technik, eine Multiplex-Kino-Idee für das Massenpublikum. Dort ein Tanzensemble mit einem Publikumsverkehr, der über eine interessierte Szene nicht hinausgeht. Raumschiff Enterprise meets Fuchsbau. Allein für die Idee möchte man Wenders einfach danken. (Hünninger 2011)

Wieder einmal bedient sich Wenders fortschrittlicher Technik, um ein Maximum authentischer Darstellung zu erlangen. Wenders über 3-D:

Die Kamera lädt den Zuschauer mit auf die Bühne ein, und das nicht nur virtuell. Das Kino hat ja immer schon so getan, als könne es den Raum betreten. Mit tausend Tricks hat das Kino die Fiktion aufrechterhalten, den Raum zu beherrschen. Und daran haben wir uns prächtig gewöhnt. Aber das Kino hat den Raum nie wirklich gekannt, der war immer fiktiv, fand immer nur auf einer zweidimensionalen Leinwand statt, wie bei jedem Maler. Erst in 3D gibt es den Raum als Materie, als Grundstoff. Für den Tanz gibt es keine bessere mögliche Rezeption als D, und umgekehrt, auch 3D blüht durch den Tanz auf und zeigt, was es kann. Sozusagen eine Traumehe. (Schlagenwerth/Westphal 2011)

Und zur Zukunft und Wenders‘ so oft geäußerter Angst des Verfalls des Kinos durch die Unterhaltungsindustrie:

Ich denke, in Zukunft werden vor allem viele Dokumentarfilme in 3D gemacht werden. Man kann Zuschauer endlich in den Lebensbereich von anderen Menschen mit hinein nehmen! Zwar meinen wir im Moment alle noch, 3D-Kino ist bloß Blockbuster, Attraktion und Geisterbahn! Das kann es alles auch sein, aber die wirklich interessante Anwendung dieser Technik liegt nicht darin, fremde Welten zu erfinden, sondern unsere eigene endlich adäquat zu zeigen. (Schlagenwerth/Westphal 2011)

Abschließend möchte ich Béla Balázs hinzuziehen, um die Gemeinsamkeit von Film und Tanz darzulegen:

Ist es ein Zufall, dass gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind. Man geht zurück auf die ursprüngliche Ausdrucksbewegung, deren sekundäre und abgeleitete Formen unsere Kultur in die verschiedensten Sackgassen getrieben zu haben scheinen. Das Wort scheint den Menschen vergewaltigt zu haben. Prokrustes-Begriffe warfen vieles über Bord, was uns heute schon abgeht, und die Musik allein genügt nicht, um es uns wiederzugeben. Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen. (Balázs 1982, 57)

Dass Béla Balázs, einer der bedeutendsten Filmtheoretiker, schon 1924 die Verbindung zu Film und Tanz herstellt, beweist, dass Wim Wenders gut überlegt einen Film über Ausdruckstanz gemacht hat und dadurch ein selbstreflektierender, authentischer Künstler bleibt. Pina Bausch konnte sich kaum über Worte ausdrücken, so hat sie in zahlreichen

Interviews erklärt, dass rein der körperliche Ausdruck ihr dazu verhelfen könne, ihre Gefühle zu zeigen. Wenders hat dies bedacht und den Tanz so gut wie möglich in den Vordergrund gestellt.

Weiters ist die Gemeinsamkeit der Arbeit von Wenders und Yamamoto nicht nur in der Chronologie (zuerst Material, dann Schnitt), sondern auch in der Beziehung zum jeweiligen Stoff. Man sieht im Film immer wieder die Hände des Japaners, seine Arbeit ist Handarbeit, er muss seine Stoffe angreifen, sie festhalten und spüren. Weiters arbeitet der Designer weniger mit Papier und Stift und mehr mit dem Stoff, den er direkt am Model bearbeitet. Er schneidet sozusagen das Model aus. Dementsprechend muss Wenders, damit er einen Film beenden, d.h. schneiden, kann, auch selbst filmen. **Tokyo-Ga** war daher für den Regisseur eine eigene Erfahrung, weil er durch die lange Zeit, die zwischen Schneiden und Drehen vergangen war, die Beziehung zu den Bildern verloren hat:

So kam es, dass ich TOKYO-GA später geschnitten habe, zwei Jahre nach den Dreharbeiten. Der Schnitt für einen Dokumentarfilm, das ist mir dabei bewusst geworden, ist viel komplexer als bei einem Spielfilm. Die Logik der Bilder wiederfinden, ihnen eine Form geben, die eine zusammenhängende Einheit ergibt, das ist viel schwerer als beim Spielfilm.

Der Schnitt dauerte mehrere Monate, alles geriet außer Proportion im Verhältnis zu den Dreharbeiten. Ich hatte die Beziehung zu den Bildern verloren. Es war, als ob sie jemand anderer gedreht hätte. Außerdem hatte ich mich beim Drehen um den Ton gekümmert; ich hatte immer Kopfhörer auf den Ohren, ein Mikrofon in der Hand. Folglich hatte ich nicht die Kontrolle über die Einstellungen, ich war zu sehr beschäftigt mit dem Ton. Ich habe dabei gelernt, die Toningenieure besser zu verstehen: Manchmal sind sie, sobald sie die Kopfhörer abnehmen, ganz erstaunt darüber, was um sie herum geschieht. Ich habe damals auch begriffen, was die Arbeit eines Cutters bedeutet; sie erfordert ein Abstandnehmen, fast eine Zweiteilung des Blicks. Beim Montieren der Bilder, die ich nicht selbst gedreht hatte, hatte ich große Schwierigkeiten: Ich fand in ihnen nicht meine eigene subjektive Sicht wieder. Ich zog daraus den Schluss, dass ich beim nächsten Tagebuch-Film selbst hinter der Kamera stehen muss. (Le souffle... 1987, 130-131)

Weiters spricht Wenders im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** selbst von den Parallelen zwischen seiner Stofflichkeit, nämlich dem Filmmaterial und dem Gefühl für Stoff bei Yohji Yamamoto:

Ich wollte auch gern zeigen, wie es in dem Handwerk von Yamamoto, das ja sehr viel mit Touch zu tun hat, also, mit dem Gefühl, mit Stoff, mit, wie verschiedene Stoffe sich auf der Haut anfühlen, wie die zusammenspielen. Dass es da ne Parallele gibt in meinem eigenen Handwerk, wo es ja auch ne Stofflichkeit gibt, das

Filmmaterial hat ne Stofflichkeit, ganz andere als das Videomaterial. Und ich wollte also in dem eigenen Handwerk was wiederfinden, was irgendwie ne Parallele in Yohjis Handwerk hatte und ich dachte, dass das grade mit, weil ichs grade in dem Moment ausprobiert hatte, grade sich gut übersetzt hat in Filmarbeit und Videoarbeit und das zusammenzuführen. Das eine im anderen vorkommen zu lassen, das war auch ne Schneiderarbeit.

Allerdings führt jede Stofflichkeit gleich weiter zur Schneiderarbeit, denn der Stoff allein - und das ist dasselbe bei Yamamoto - genügt nicht, damit ein Kunstwerk entsteht.

Zudem beschreibt die Sekundärliteratur die Relevanz des Schneidevorgangs bei Wenders:

Für Wenders zählt, was in den Bildern sichtbar wird, also: wie die Bilder komponiert sind - im Verhältnis von fiktiver Handlung und vorgefundener Umgebung. Die Überzeugungskraft der Filme ergibt sich vor allem durch die Präzision ihrer ästhetischen Komposition. Die Dinge bleiben, was sie sind. Die Möwe ist eine Möwe. Nur in einen bestimmten Zusammenhang gestellt, enthüllt sie mehr: ihre Kontur, ihre Farbe, sogar ihre Bewegungsweise. (Grob 1991, 43)

Demnach ist das Cutting in Wenders' Filmarbeit essentiell. Ebenso, nur etwas banaler dargestellt, ist der Stoff bei Yamamoto immer derselbe, doch bekommt eine andere Funktion und Wirkung nach dem Schneidevorgang. Daraufhin vergleicht Wenders das Atelier des Designers sogar mit dem Filmschneiderraum:

Die Richtung, nun, die schien außer Yohji noch niemand zu kennen, zumindest hatte ich diesen Eindruck in der chaotischen Atmosphäre des Pariser Ateliers am Abend vor dem Defilé. Ich fühlte mich an die Stimmung eines Schneiderraums erinnert kurz vor Fertigstellung des ersten Bildschnitts und tatsächlich war Yohjis Arbeit in dieser Nacht auch die, eine Montage herzustellen. Die Bildreihenfolge und die Aussage seiner Präsentation festzulegen.

Die vorletzte Szene in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** zeigt Hände mehrerer Arbeiter, während sie die Schere in der Hand haben und etwas zuschneiden. Diese vorletzte Schlusszene macht noch einmal deutlich, wie wichtig Wenders die Schneiderarbeit sowohl bei seiner als auch in Yamamotos Arbeit einschätzt, auch deswegen, weil gerade das Cutting die Verwandtschaft der beiden Künstler bildet. Die Hände sind so deutlich sichtbar, weil es immer auch eine Handarbeit ist.

3.3.3 Stil, Kopie, Idee

In **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** folgt nach einem Exkurs über Identität - ebenso schriftlich als auch durch die Stimme von Wenders aus dem Off - die Überlegung über Original und Kopie, die natürlich wiederum mit Identität zusammenhängt:

die Bilder um uns herum
verändern und vervielfältigen sich mit rasender Geschwindigkeit
seit jener Explosion, die die elektronischen Bilder freigesetzt hat,
die nun allüberall die Fotografie ersetzen,
wir haben gelernt dem fotografischen Bild zu vertrauen,
können wir dem elektronischen Bild trauen?
Mit der Malerei war alles noch einfach,
das Original war einzigartig und jede Kopie daher eine Kopie, eine Fälschung.
Mit der Fotografie und dann dem Film wurde alles schon komplizierter,
das Original war ein Negativ, ohne Kopie existierte es gar nicht, im Gegenteil,
jede Kopie war ein Original,
jetzt, mit dem elektronischen Bild und bald dem digitalen gibt es kein Negativ
mehr, genausowenig wie ein Positiv.
Die Idee selbst vom Original ist hinfällig,
alles ist Kopie!
Jede Unterscheidung scheint reine Willkür,
wer will sich also darüber verwundern,
dass der Begriff von Identität so auf den Hund gekommen ist.

An dieser Stelle scheint es notwendig, dass man Walter Benjamin mit seinem Werk **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit** hinzuzieht. Benjamin bespricht in diesem Aufsatz aus dem Jahr 1939 genau jene Problematik, nämlich den Wandel der Kunst durch den Einfluss der Technik. So sagt er eingangs:

Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. (2007, 12)

Dieses *Hier und Jetzt des Kunstwerks* wird laut Benjamin von einer Aura begleitet, welche die Reproduktion nicht kennt. Nun ist die technische Reproduzierbarkeit beim Film noch komplexer:

Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z.B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. *Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu.* Sie erzwingt sie, weil die Produktion eines Films so teuer ist, dass ein Einzelner, der z.B. ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann. (Benjamin 2007, 19)

Jener Kommentar, wenn man ihn auf der wirtschaftlichen Ebene weiterdenkt, steuert direkt auf die kommerzielle Seite des Films, die Unterhaltungsindustrie, welche anhand von Wenders an anderer Stelle schon besprochen wird. Allerdings ist zu bemerken, dass ein Weiterdenken zu Wenders' Zeiten direkt zur Werbung, dem Fernsehen, zur Kommerzialisierung der Medien führt, Benjamin meint seinerzeit die Propagandawirkung durch die Medien im Nationalsozialismus. Jedenfalls werde dem Film durch die Einbettung der Reproduktion bereits während der Herstellung von Haus aus die sogenannte *Aura* weggenommen. Der Film antwortet laut Benjamin darauf mit der Lösung:

Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der *Aura* mit einem künstlichen Aufbau der ‚personality‘ außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. (2007, 31)

Jene *Personality*, der sogenannte „Star“ soll beim Autorenfilm durch den Regisseur ersetzt werden. Nun hat dies auch wirtschaftliche Gründe, aber es ist hier doch mehr ein ideologischer Hintergrund zu sehen, nämlich dass der/die Künstler/in hinter seinem Werk steht, so wie es auch schon bei den Malern/innen weit vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit gang und gäbe war.

Zusätzlich sagt Benjamin:

Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontagen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen

Gesetz zusammen finden. *So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.* (2007, 36)

Diese Aussage ist besonders interessant, wenn man Wenders' Überlegungen hinsichtlich der Verwendung von Film- oder Videomaterial bedenkt. So kann Wenders mit der Videokamera *tief ins Gewebe der Gegebenheit* eindringen, da sie sich als handlich und geräuschlos herausstellt und er Yohji Yamamoto, sein Motiv, nicht stört. So sagt er während des Films **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Da die eine nur Tageslichtspulen von 30 Metern annahm, die ich jeweils nach einer Minute schon wechseln musste, fand ich mich immer häufiger hinter der Videokamera, die ihrerseits immer einsatzbereit war, was mir erlaubte Yohjis Arbeit in realer Zeit zu verfolgen, und aufzuzeichnen. Die Sprache der Videokamera war nicht klassisch, eher effizient oder nützlich. Zu meinem Erstaunen waren die Videobilder mitunter sogar richtiger, so als ob sie besseren Zugang zu den Dingen vor der Kamera hätten, [...]

Wenders liebt es Aufnahmen in der Totalen zu machen. Er geht vor wie ein Maler, wie schon erwähnt, wollte er auch immer Maler werden. Im Laufe seiner Karriere als Filmemacher lernt er aber den Schneidevorgang als wichtige - wenn nicht sogar essentielle - Möglichkeit anzusehen, eine Geschichte zu erzählen und in der Folge dann die Realität zu zeigen. Durch den richtigen Schneidevorgang könne man die Realität so zeigen, wie sie ist. Dies scheint ein augenscheinlicher Widerspruch zu sein, aber wenn man bedenkt, dass

schon in der Photographie Zweifel aufgetreten sind, dass man nur ein Abbild der Realität vorführt, dann macht dieser Gedankengang doch Sinn.¹⁷

Benjamin sagt auch:

In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. (2007, 23)

Dies ist bei Wenders nicht richtig. Denn seine Landschafts- und Stadtdarstellungen haben auch etwas portraitartiges, denn auch hier existiert Erinnerung und Nostalgie.

Zudem ist in Betracht zu ziehen, was Benjamin zum Zeigen der Wirklichkeit in Film und Theater anmerkt:

Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie*

¹⁷ Anm.: Was die Abbildung bzw. Nachahmung der Realität betrifft, so darf Platons „Höhlengleichnis“ nicht unerwähnt bleiben. Platon redet hier von Menschen, die seit ihrer Geburt in einer Höhle angekettet sind und aufgrund ihrer Fesseln ihre Köpfe nicht bewegen können. Hinter ihnen brennt ein Feuer, welches ihnen Licht spendet. Davor, weiter oben, längs einer Mauer, gehen Menschen mit Gegenständen herum. Die Schatten dieser Gegenstände können die Gefesselten sehen und halten sie für das Wahre.

Wenn nun einer von seinen Fesseln befreit wird und er raus aus der Höhle ins Sonnenlicht geht, so könnte er wegen des blendenden Glanzes die Gegenstände nicht klar erkennen und daher würde er die Schattenbilder in der Höhle für wirklicher halten. Wenn er ganz ins Licht blicken würde, so wäre er geblendet und es schmerzten ihm die Augen.

Das Sehen der Wirklichkeit ist also Gewöhnungssache. Und auf jeden Fall ist es so, dass Wenders immer seine subjektive Sicht der Realität abbildet, da jeder einen anderen Zugang zu der „Idee“, dem „Wahren“ hat. In Tokyo, der Stadt der Nachahmungen und Abbildungen ist dies natürlich doppelt so schwer und Wim Wenders wird als Maler dieser Stadt immer ein doppelter Nachahmer sein. Daher scheint es tatsächlich logisch, wenn er für dieses Schlamassel, die fälschende Videokamera benutzt.

Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik. (2007, 35)

Wenders setzt sich seit Beginn seiner künstlerischen Filmarbeit mit dem Thema der Abbildung von Wirklichkeit auseinander, in einem vorherigen Kapitel wurde die Anlehnung an die Lumières aufgrund ihrer realistischen Darstellung der Wirklichkeit rein zum Zwecke der Entdeckung, schon erwähnt. Außerdem entgegnet Wenders selbst in einem anderen Interview, dass Film auch mit den Dingen an sich zu tun hat und nicht mit ihrer Künstlichkeit und dass er als Regisseur auch eine gewisse Verantwortung hat:

Das ist auch das Aufregende an Filmen, dass man mit den Menschen und Dingen selbst umgeht; dass man tatsächlich an die Identität von Menschen und Dingen selbst herankommt, während man in einem Schauspiel und auch in der Literatur sozusagen immer nur von Ideen redet, oder sie auf etwas projiziert. Im Film ist das, was hinterher projiziert wird, die Sache selbst, der Mensch selbst. Daraus ergibt sich eine ganz andere Verantwortung den Menschen und den Dingen gegenüber, eine Verantwortung, die überhaupt nicht aufhört in dem Moment, wenn die Kamera ausgeschaltet wird oder der Schnitt beendet ist. (Das Wahrnehmen... 1988, 52-53)

Nach jener Gegenüberstellung von Walter Benjamin und Wim Wenders, was die Reproduzierbarkeit und das Original, sowie die Künstlichkeit und die Wirklichkeit des Kunstwerks angeht, so ist es bei Yohji Yamamoto und seiner Kunst schon etwas leichter.

Die Kleider Yamamotos sind Originale, keines gleicht dem anderen, alle Exemplare werden für die Frau eigens zugeschnitten. Wenn man mit Benjamins *Aura* argumentieren möchte, dann kann man sogar einen Schritt weitergehen, indem die Aura tatsächlich nur im Hier und Jetzt an dieser Frau mit diesem Kleid an diesem Ort besteht, an einer anderen Frau in einer anderen Umgebung, hätte das Original an sich zwar immer noch seine Aura, aber durch die unterschiedlichen Gegebenheiten, wäre es eine andere.

Und das ist für Tokyo ganz und gar nicht typisch. In einem Land, das sich aufgrund eines nationalen Traumas nicht erinnern möchte, wird kaum was aufgehoben, sieht man wenig Stil, die Identität ist hier verloren gegangen. So sagt auch Wenders über die Stadt:

Da gibt es nun gar keinen Stil und gar keine Handschrift und da wird nichts geführt und das ist alles wirklich das nackte Chaos. Das ist sozusagen aus dem Mittelalter

in das Jahr Zweitausend gerutscht, aber ohne jede Hilfe von irgendeinem planenden Geist, so kommt es einem vor. (Find myself... 1987, 142)

Zuvor soll kurz geklärt werden, woher das Wort „Stil“ stammt:

„Eigenart der sprachlichen Ausdrucksmittel; Darstellungsweise; Einheit der [besonderen] Ausdrucksformen eines Kunstwerkes“: Das seit dem 15. Jh. bezeugte Substantiv geht wie entsprechend it. *stile* und frz. *style* auf lat. *stilus* „spitzer Pfahl; Stiel, Stängel; Schreibgerät, Griffel“ zurück in dessen übertragener Bedeutung „Schreibart, Ausdrucksform“. (Wermke 2007, 814)

Da der lateinische Begriff *stilus* Stiel, Schreibgerät bedeutet, begründe ich meine Vorgangsweise auch über die Arbeitsweise sowohl des Filmemachers als auch des Designers. Stil heißt eine eigene Sprache haben, eine *Eigenart* zu besitzen. Damit können beide Künstler dienen und jene *Eigenart* stellt auch die Verbindung zur Identität dar. Um ein Schreibgerät benutzen zu können, braucht man Hände. Dieses Kapitel soll weiters beweisen, dass die beiden nicht nur Künstler, sondern auch Handwerker sind. Beide haben viel mit *Touch* zu tun.

Die Wichtigkeit des Stils für Wim Wenders und warum er sich gerade beim Anblick Yamamotos damit auseinandersetzt, erklärt er selbst im Film **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**:

Einmal redeten wir über Stil und wie ein Stil zu einem enormen Problem werden konnte. Stil barg auch immer die Gefahr, zu einem Gefängnis zu werden, zu einem Spiegelkabinett, in dem man immer wieder nur sich selbst widerspiegelt und imitiert. Yohji kannte das Problem gut. Natürlich war auch er schon in diese Falle getappt. Er hätte sich daraus auch wieder befreit, sagte er, in dem Moment, in dem er seinen Stil zu akzeptieren gelernt hätte. Ganz plötzlich sei das Gefängnis einer großen Freiheit gewichen. Das ist, für mich, ein Autor. Jemand, der etwas zu sagen hat, erst einmal, der daraufhin das in seiner eigenen Sprache auszudrücken weiß und der schließlich innerhalb dieser Sprache die Unverfrorenheit findet, sich zum Wärter seines Gefängnisses zu machen, statt der Gefangene zu bleiben.

Wenn die Signation, der Ausweis für eine Identität, zum Markenzeichen wird, dann muss sie reproduzierbar sein. Dies scheint ein Widerspruch in sich zu sein. In einer Szene in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** verwendet Yohji Yamamoto sehr viel Zeit um

immer wieder erneut die perfekte Signatur seines Namens an die Säule in einem seiner neu eröffneten Geschäfte zu schreiben. Aufgrund der Absurdität der Situation verwendet Wenders hier Video, da dieses Material - von Wenders dargestellt als reine Kopie, das nichts mehr mit Original zu tun hat - am besten die Reproduzierung der identitätsstiftenden, originären, einmaligen Signatur darstellen kann. Auch signiert Yohji Yamamoto seinen Namen mit europäischen Lettern. Dies ist aus wirtschaftlichen Gründen sehr einleuchtend, da die Internationalität ihm ein größeres Publikum gewährleistet, was aber seine japanische Identität betrifft, so scheint dieses Verhalten widersprüchlich.

Auf die Frage, ob Yamamoto sehr verschwiegen sein muss, wenn er die Hauptidee für seine nächste Show hat, antwortet er mit „Nein“. Er könne seine Skizzen, seine neuen Stoffe vor der Show jedem zeigen, darin liege das Geheimnis nicht, jeder habe seine eigene Sprache, er hat nicht Angst, dass ihm jemand seine Sprache stehlen könnte, das könne niemand.¹⁸

Dies gilt auch für Yasujiro Ozus Werk. Man kann seine Skizzen, seine Apparate, seine Ideen übernehmen, aber man wird den Film nie so hinkriegen, wie der Künstler Ozu selbst. So sagt Wenders im Interview mit Roger Willemsen über **Tokyo-Ga**, nachdem er im Film den Versuch gestartet hat, die Arbeit Yasujiro Ozus zu wiederholen:

Und wenn man also diese Technik imitiert und die Kamera mit derselben Linse da hinstellt, hat man noch lange nicht das Bild, was er gemacht hat. Weil man nicht wiederholen kann, diese durchgeistigte Art, wie er die Welt betrachtet hat. Auch die Einfachheit seiner Filme, kann man, indem man genauso versucht, genauso einfach zu arbeiten, hat man was Simple, aber nicht was Einfaches. Und Einfachheit ist ja das Allerschwierigste überhaupt.

¹⁸ Anm.: An dieser Stelle ist das zehnte Buch aus Platons „Der Staat“ zu erwähnen. Hier redet Platon von einer Grundidee, die von Gott gegeben ist und dem Handwerker, der diese Idee auf manifoldige Weise umsetzt. Er nennt das Beispiel eines Stuhls. Der wahre Stuhl, der in der Natur gegeben ist, ist von Gott. Der Stuhl, der nur dem wahren Stuhl, dem vollendet Seienden ähnlich ist, es aber nicht wirklich ist, das ist der Stuhl des Handwerkers. Und der dritte Stuhl ist der des Malers, er bewegt sich in der dritten Stufe der Nachahmung, denn er bildet den kopierten Stuhl des wahren Stuhls ab. (vgl. Platon 2010, 424-466)
Yohji Yamamoto ist der Handwerksmeister des Stuhls. Da alle Handwerksmeister sich nur nach einer Idee richten, entstehen viele verschiedene Stühle. Laut Yamamoto wiederum untereinander nicht kopierbar, da jeder seine eigene „Sprache spricht“ oder jeder seine eigene Idee von der Idee hat. Was sie aber alle gleich haben, im Gegensatz zum Maler, der Abbilder vom Abbild, der demnach Wim Wenders wäre, ist, dass sie brauchbare und nützliche Gegenstände machen. Und nicht einfach die Idee des wahren Stuhls (Kleidungsstücks) abbilden, ohne einen Nutzen und ohne richtige Ahnung von Holz und Handwerk (Stoff und Schneiderei), so wie es Wim Wenders macht.

Demnach gibt es keine Plagiate in der Kunst, da nur der echte Künstler fähig sei, seine Kreationen originalgetreu herzustellen. Intertextualität in der Literaturwissenschaft besagt, dass der Schriftsteller nie etwas völlig Neues schreibt, da er immer von dem bereits Gelesenen abhängig ist, inspiriert wird. Das kann man auf alle Künste auslegen, vor allem im Film ist das interessant, da dieser dadurch existiert, indem er Bilder aus der Realität abbildet und damit kopiert. Der Regisseur bringt erst dann seinen eigenen Stil hinzu, wenn es um die Frage nach dem *Wie* geht. Und so ist es auch in der Literatur, der Malerei, dem Design. Allerdings sind diese Handarbeiten und es steht kein Apparat zwischen Mensch und Objekt, der mithilfe die Realität abzubilden. Somit ist die Klage der Nachahmung der Realität beim Filmen viel augenscheinlicher als in der Malerei.

Zur Verarbeitung von Erinnerung sagt Wenders:

Jeder Film beginnt mit Erinnerungen, jeder Film ist auch eine Summe aus vielen Erinnerungen. Auf der anderen Seite entstehen durch jeden Film viele Erinnerungen. Das Kino hat auch selbst viele Erinnerungen geschaffen. (Filmdiebe 1982, 50)

Es ist kein Geheimnis, dass Künstler sich an andere, frühere Kunstwerke anlehnen. Auch Yamamoto tut das. Barbara Vinken schreibt dazu:

Yamamoto nutzt Vionnets Schnitttechnik auf seine Weise: zu Schönheit nicht einer Norm und ihrer Etablierung in einem statischen Raum, sondern zur Schönheit eines Unvollkommenen, Imperfekten: eines vergänglich Schönen, in der Vergänglichkeit Schönen. (Vinken 1993, 134)

So verwendet Yamamoto Vionnets Schnitttechnik, um diese dann mit seinen Ideen zu seiner eigenen zu machen. Das kommt immer wieder in der Kunst vor. Wenders beispielsweise hat viel von Yasujiro Ozu gelernt und verwendet gewisse Aspekte seines Stils für seine eigene Arbeit.

Das Remake wiederum geht einen Schritt weiter und arbeitet ein spezifisches Werk um. Im Design sind das die Billigketten, welche ähnliche Kreationen wie die Designerstücke machen, nur zu einem geringeren Preis und weniger aufwendigeren Schnitttechniken und Materialien. Das Remake im Film muss nicht billiger sein, im Gegenteil, oft ist es sogar

teurer. Nicht immer ist ein filmisches Remake zu verteufeln, oft hat es hohen künstlerischen Gehalt und kann das originale Werk aufwerten, aber häufig ist dem nicht so und - in Hollywood beispielsweise - wird das Remake verwendet, um eine ursprünglich interessante Idee, die in Vergessenheit geraten ist, noch einmal zu kommerzialisieren. Wim Wenders dazu:

Die haben aufgegeben, noch etwas zu erleben, zu erfahren - außerhalb des Kinos, und können in ihre Geschichten folglich auch nichts mehr davon hineintun. (Abschied von..., 61)

Am Schluss noch ein Zitat aus der Sekundärliteratur, welches das Original bei Wenders, in dem schon die Kopie steckt, noch einmal betonen soll:

Im WendersKino der Präsenz im Präsens geht es niemals nur um Kopie, um Imitation. Authentizität ist hier ein Ergebnis innerer Glaubwürdigkeit (und nicht äußerer Wahrscheinlichkeit). Das Neue entsteht, indem Altbekanntes neu und aufregend zusammengesetzt ist. Jeder neue Blick eröffnet neue Perspektiven. (Grob 1991, 43)

So argumentiert Wenders selbst, dass es um das Wie geht, denn schon eine andere technische Apparatur, auch wenn sie sich selbst auf den ersten Blick nicht erkennen lässt, erzeugt ein anderes Bild. Demnach geht es nicht nur um die einfache Abbildung der Wirklichkeit, sondern um die vom Künstler auf eigene Weise hergestellte. Das ist ein bedeutender Unterschied. Wenders verdeutlicht dies anhand seines Beispiels des Unterschieds zwischen Film und Video:

Die Frage von Identität gehört natürlich in diesen Konflikt der beiden Bildsprachen hinein. Denn dasselbe Ding auf Film und auf Video nebeneinander gestellt, sind zwei Seh-Weisen, zwei grundverschiedene Erfahrungen, ja, ein ähnlicher Unterschied wie zwischen Original und Kopie. (Die Revolution... 1990, 91-92)

3.3.4 Schwarz-Weiß:

Der Regisseur und der Designer zeigen auch Ähnlichkeiten in ihrer Affinität zu Schwarz-Weiß. Yamamoto erklärt seine Neigung im Film:

Was Kleider und Kleidermachen angeht, ist Schwarz für mich ganz einfach: Ich will immer nur eine Silhouette, eine Form schaffen. Da brauche ich keine Farbe. Es ist lediglich eine Textur für mich. Haben aber die Dinge eine Farbe, erweckt das in mir verschiedene Arten von Gefühlen, Stimmungen, die mich eher verwirren. Wenn ich also eine neue Idee habe, gehe ich daher immer von schwarzem Material aus. Wenn der Stoff weiß oder ungefärbt ist, also naturbelassen, so hat das gleich eine Bedeutung, die mir nicht gefällt. Diese Bedeutung mag ich nicht. Schwarz ist also manchmal die Schlussfolgerung aller Farben. Immer wieder mischen ergibt Schwarz.

Und Wenders:

Schwarz und Weiß, das ist für mich die Wahrheit im Kino, das ist das Kino, das vom Wesen der Dinge spricht und nicht von der Oberfläche. (Filmdiebe 1982, 48)

Anhand dieser beiden Zitate sieht man zwar, dass die beiden ein Faible für das schlichte Schwarz-Weiß haben, ihre Beweggründe aber scheinen auf den ersten Blick nicht die gleichen zu sein. Wenders spricht von einer bestimmten Tiefgründigkeit, die die Farbe im Film zerstört, Yamamoto redet von einer Silhouette und lediglich einer Form, die er zeigen möchte, was weniger an Tiefe und mehr an Oberfläche erinnert. Doch wenn Yamamoto weitergeht und von der Farbe als Verwirrung der Gefühle spricht, dann nähert er sich dem Regisseur Wenders an. Denn auch für ihn lenkt Farbe vom Wesentlichen ab.

Am Ende dieses Kapitels soll noch ein interpretatorischer Ansatz geäußert werden. Yohji Yamamoto sagt nämlich auch im Film zu seiner Wahl der Farbe Schwarz:

Alles in ein Bad werfen, alles in schwarzes Wasser werfen, um es vergessen zu können. Verwendet man Schwarz so, ist das Ergebnis etwa so, als... als halte man etwas ganz, ganz fest... so eine Art von hysterischem Gefühl.

Wenn man davon ausgeht, dass Yamamoto, wie er sagt, lediglich eine Silhouette schaffen möchte, eine Form nach der man greift und wenn man weiter interpretiert, dass diese von ihm gewählte Form eine Metapher für die Unerreichbarkeit seines im Krieg gestorbenen Vaters darstellt, dann ist seine Wahl der Farbe, wenn sie „eine Art von hysterischem Gefühl“ auslöst und ein Vergessen-Können bewirkt, durchaus mit der Erinnerung an seinen toten und somit nicht greifbaren Vater in Verbindung zu setzen.

3.3.5 Zeit und Raum

Was das Raum- und Zeitgefühl in den künstlerischen Werken von Yamamoto und Wenders angeht, so haben diese ebenfalls einige Ähnlichkeiten.

Bei Wenders ist es die Zeit, die den Maler zum Filmemacher verwandelt:

Ich muss ganz von vorn anfangen. Ich war Maler, mich interessierte einzig und allein der Raum: Landschaften und Städte. Filmemacher bin ich geworden, als ich merkte, dass ich als Maler nicht ‚weiterkam‘. Den Gemälden und dem Malen fehlte etwas! Von einem Bild zum anderen fehlte etwas, und genauso fehlte etwas in jedem einzelnen Bild. Zu sagen, es fehlt das Leben, wäre zu einfach gewesen; ich dachte vielmehr, es fehlte der Begriff, die Vorstellung von Zeit. Als ich anfang zu filmen, verstand ich mich daher als Maler des Raums auf der Suche nach der Zeit. Nie ist mir eingefallen, diesen Vorgang ‚erzählen‘ zu nennen. (Unmögliche Geschichten 1982, 68)

Der Schnitt - und das verbindet Regisseur und Designer unter anderem - ist das, was dem Stoff, dem Material Leben einhaucht. Durch den Schnitt kann der Filmemacher Geschichten erzählen und der Kleidermacher Kleidung kreieren. So sagt Wenders weiter:

Meine unschuldige Idee, einfach eine Reihe von Film-Bildern, von festen Einstellungen, hintereinanderzuhängen ‚ohne Zusammenhang‘, war dahin. Im Film war der Zusammenhang durch den Schnitt, allein schon die Zusammenstellung dieser Bilder - ihre Reihung oder Kombination in einer Sequenz - der erste Schritt zum Erzählen. Die Leute würden schon eine sehr weit hergeholte Beziehung zwischen den Bildern als Absicht ansehen, etwas zu erzählen. Doch das war nicht meine Absicht. Ich wollte lediglich Zeit und Raum kombinieren; doch von jenem Augenblick an musste ich eine Geschichte erzählen. Seither und bis heute besteht

für mich ein Gegensatz zwischen Bildern und Geschichten. Als würden sie gegeneinander arbeiten, ohne einander auszuschließen. Bilder haben mich allerdings stets mehr interessiert, und dass sie - kaum zusammengestellt - schon eine Geschichte erzählen wollen, ist für mich bis heute ein Problem. (Unmögliche Geschichten 1986, 69-70)

Was das Zeitgefühl angeht, so weisen die beiden weitere Ähnlichkeiten auf. Wenn Yamamoto das Moderne neben das Vergangene stellt. Wenn er Mode macht, sich aber dafür von Fotografien aus vergangenen Zeiten inspirieren lässt, so ist das ein Nebeneinander von zwei verschiedenen Zeitebenen. Und nicht nur das, sondern auch eine Parallelität zwischen Vergänglichem und Festem. Mode, welche per Definition als nicht haltbar gilt, steht neben einer vergangener Zeit, die durch Fotografie festgehalten in der Erinnerung vieler Menschen bleibt und auf die sich Yamamoto nostalgisch bezieht. So sagt auch Wenders im Film:

Nach einiger Zeit glaubte ich ein gewisses Paradoxon in Yohjis Arbeit entdeckt zu haben. Was er produzierte war notgedrungen schnell vergänglich, der sofortigen und gierigen Konsumation unterworfen, welche nun einmal die Mode als Spielregel mit sich bringt. Da zählt nur das Hier und Heute und nie das Gestern. Dennoch ließ sich Yohji von Fotos aus einer vergangenen Zeit inspirieren und von der Arbeitskleidung einer Epoche in der man in einem anderen Rhythmus gelebt hatte und in der Arbeit noch eine andere Würde hatte. Es erschien mir daher, dass Yohji sich in zwei Sprachen gleichzeitig ausdrückte, sozusagen zwei Instrumente gleichzeitig spielte: das Vergängliche und das Dauerhafte, das Flüchtige und das Stabile, das Fließende und das Feste.

Zu diesem Zeitgefühl in seinen Kleidern sagt Yamamoto selbst, nachdem er sich über die heutige Konsumwelt beklagt, in der ein Mantel einfach gekauft wird, weil er in Mode ist. Früher kaufte man sich einen Mantel, weil es kalt war. Man konnte ohne den Mantel nicht leben, man brauchte ihn, dadurch wurde er zu einem Freund und er gehörte zu einem. Schließlich identifizierte man sich mit diesem Mantel. Heute ist dem nicht mehr so:

Sie glauben, sie können einfach alles kaufen, das ist sehr traurig. Und so macht es mich sehr glücklich, zurückzukehren... Als ich jung war, so vor zwanzig Jahren, wollte ich gerne die Zeit modellieren können. Ich mag nämlich gebrauchte Kleidung, überhaupt Altes. Wenn das sich richtige anfassen soll, muss man zehn

Jahre warten, denn Baumwolle lebt. Das heißt also: Zeit. Du bearbeitest Zeit. Ich dachte, könnte ich Zeit entwerfen, wie herrlich müsste das sein!

Yohji Yamamoto möchte in seiner Kleidung demnach Zeit modellieren. Das ist eine schöne Metapher für die Beweggründe seiner Arbeit.

Ein weiterer Aspekt des Zeitgefühls bei Yamamoto ist, wie er mit der Zukunft umgeht. So sagt er im Film:

Ganz allgemein gesagt, interessiert mich die Zukunft nicht, ich glaube nicht an sie. Ich habe einfach kein Vertrauen in die Zukunft. Für das Morgen kann ich einfach nichts tun. Ich schlepe im Heute meine Vergangenheit herum, das ist alles, was ich weiß, alles, was ich verstehe. Positiver ausgedrückt: Als Mensch steht man immer an einem Fenster zwischen gestern und morgen und sucht das Gleichgewicht. Für mich selbst kann ich nur sagen, dass ich schnell alt werden will, um alles so schnell wie möglich zu beenden. Außer dem Ende kommt nichts mehr, keine Zukunft, in der noch etwas beginnen könnte.

Jene Einstellung zur Zeit mag auch der Grund sein, warum seine Kleidung so eindrucksvolle Silhouetten wirft. Von hinten betrachtet ist die Mode von Yamamoto eine perfekte Kontur.

Dass Yamamoto nicht in die Zukunft blicken möchte, kann auf die Vergänglichkeit der Mode ausgelegt werden, und vor allem die Mode von Yamamoto, indem er alle seine Skizzen nach der Vorstellung der Kollektion verbrennt. So Wenders:

Dazu kommt - und das hat mich viel mehr beunruhigt, als ich im Film gesagt habe -, dass er nichts aufhebt. Der verbrennt skrupellos alles, was nicht verkauft wird. Ich habe ja meine Negative, aber er arbeitet ganz systematisch nur nach vorne. Er hat absolut nichts von seinen früheren Entwürfen gesammelt oder ‚archiviert‘. (Die Revolution... 1990, 89)

Dieser Aspekt stellt bei der Produktion des Films über Yohji Yamamoto ein Problem dar. Es war nicht möglich genauer auf seine Kollektion einzugehen, da sich die Mode so schnell verändert, wäre das, was Wenders zeigte, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films die Kollektion betreffend schon wieder passé gewesen.¹⁹

¹⁹ Siehe Kapitel 3.2 Mode versus Kino, Modeindustrie versus Filmindustrie.

Yohji Yamamoto behält nichts auf. Darüber ist Wenders sehr verwundert und beunruhigt, wie man am obigen Zitat erkennen kann. Denn bei den vielen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden ist dies etwas, was Wenders nicht verstehen kann, da er doch alle seine Originale, Negative aufbewahrt und sich die Rechte gesichert hat. Das hat wohl auch wirtschaftliche Gründe, denn so sehr Wenders auch Künstler und Romantiker ist, so versteht er es doch gut, sich finanziell abzusichern. In einem Gespräch mit Godard, jammert der ältere Filmemacher, dass er Angst habe, im Alter nicht genug zum Leben zu haben, da er sich nie um Rechte gekümmert hat, immer gleich alle Filme um wenig Geld verkauft habe. Wenders sagt darauf:

Ich neige eher zum Gegenteil. Ich habe in den letzten drei Jahren viel Zeit aufgewendet, um meine alten Filme in Ordnung zu bringen. Jetzt besitze ich von all meinen Filmen die Negative. [...] Alles ist geregelt, ich muss fortan nicht mehr daran denken. (Über Maler... 1990, 202)

Wenders hat seit 1976 seine eigene Produktionsfirma *Road Movies Filmproduktion*, welche ihn unabhängig macht, da er seine Filme selbst produzieren kann. Wenders hat viel über seine Schwierigkeiten erzählt, in Hollywood Filme zu machen. Der Film **Der Stand der Dinge** handelt unter anderem davon. In Amerika muss man durch viele verschiedene Stadien gehen, bevor man Hoffnung auf eine Produktion hegen kann. Außerdem muss der/die Regisseur/in vorher schon ein Drehbuch parat haben, damit er überhaupt irgendeine Möglichkeit zur Filmproduktion hat. Und bekannterweise arbeitet der Regisseur Wenders kaum mit Drehbuch, er schreibt während des Drehens oder lässt die Schauspieler frei interpretieren.

Aber zurück zu Yamamoto: Wenn der Designer Modernes neben Vergangenes stellt, so sagt der Regisseur, welcher sehr gerne auch *Stadtregisseur* genannt wird, zu der Parallelität zwischen Altem und Neuem:

Und gleichzeitig finde ich, ist es überhaupt das Aufregendste in Städten, wenn etwas Neues, kühn und selbstverständlich, neben etwas Altem steht. Das finde ich eigentlich das Tollste, und immer da, wo das Neue versucht, sich anzubiedern an das Alte oder etwas aufzugreifen, wo es also Übergänge schafft, finde ich das eigentlich fast immer furchtbar. Das kann man so leicht sagen, aber ob man so

etwas überhaupt planen kann, weiß ich nicht. Da kann man einfach nur versuchen, das, was man neu macht, so gut wie möglich zu machen. Und dann kommt bestimmt etwas Besseres heraus als wenn man versucht, Brücken zu bauen zwischen dem Neuen und dem Alten. (Find myself... 1987, 149)

Dies beweist, dass die beiden Künstler sich in vielen Dingen ähnlich sind, so auch in Sachen des Geschmacks. Dazu, dass Yohji Yamamoto zwei Dinge gleichzeitig macht, sagt er selbst im Film:

Es ist ganz seltsam, aber mir scheint, als hätte ich eine Technik dafür, d.h., als besäße ich die Technik, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Etwas Neues zu schaffen, das auf der anderen Seite... auch immer ganz klassisch ist. Mir kommt es so vor, als hätte ich eine Methode dafür gefunden. Das ist schon komisch. Aber ich sage mir, ich habe vielleicht zu viel Erfahrung. Wie ein Ungeheuer, mit zwei Köpfen.

So erkennt Wenders daraufhin in Bezug zu seiner Arbeit:

Auch ich kam mir wie so ein Monster vor, beim Drehen meines Films, wo ich mich doch genau wie Yohji zweier Sprachen bediente und zweier grundsätzlich verschiedener Systeme. Hinter meiner kleinen 35mm-Kamera kam ich mir vor, als ob ich mit einem uralten Instrument umginge und mit einer klassischen Sprache. Da die IMO nur Tageslichtspulen von 30 Metern annahm, die ich jeweils nach einer Minute schon wechseln musste, fand ich mich immer häufiger hinter der Videokamera, die ihrerseits immer einsatzbereit war, was mir erlaubte Yohjis Arbeit in ihrer realen Zeit zu verfolgen und aufzuzeichnen. Die Sprache der Videokamera war nicht klassisch, eher effizient oder nützlich. Zu meinem Erstaunen waren die Videobilder mitunter sogar richtiger, so als ob sie besseren Zugang zu den Dingen vor der Kamera hätten, ja, als ob dieses Video eine gewisse Affinität zur Mode hätte.

3.3.6 Familie und Generation:

Wim Wenders und Yohji Yamamoto entstammen beide der Nachkriegsgeneration, was auf alle zwei Wirkung hat, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise. So scheint die

Tatsache des vergangenen Krieges für Yohji Yamamoto vor allem in seiner Entwicklung und Einstellung geprägt zu haben. Er sagt dazu im Film:

Er war kein Berufssoldat. Er wurde eingezogen, er kam gegen seinen Willen in den Krieg und er fiel. Seine Freunde waren Gefangene in Sibirien. Wenn ich lese, was sie schrieben... Wenn ich das sehe und an meinen Vater denke, dann ist für mich dieser Krieg nicht vorbei. Für mich gibt es keine Nachkriegszeit. Was sie tun wollten und nicht konnten, das mache ich für sie. Dazu fühle ich mich ihnen verpflichtet. Was ich bisher getan habe, war alles eher zufällig, als ob ich schweben würde... Danke ich jetzt über mein Leben nach, so scheint mir, als ob ich nicht für mich allein kämpfte... Als ob es die Fortsetzung von etwas anderem sei.

Yamamos Vater ist im Krieg gefallen, er lebt damit, dass es für ihn keine Nachkriegszeit gibt, er setzt den Kampf für seinen Vater und dessen Freunde heute auf seine Art fort.

Man könnte die Kleidung, welche Yohji Yamamoto kreiert, und die Figuren, die er dadurch herstellt, auch als Vaterfigur sehen, der der Designer nachläuft. Wenn Yohji Yamamos Kleider silhouettenartig auftreten und in der Farbe Schwarz gehalten sind, so weckt es den Anschein von Figuren, die nicht mehr erreichbar sind.²⁰

Zu jener Zeit kommt Wim Wenders in Deutschland auf die Welt:

Ich bin im letzten Kriegswinter 1944/45 in der Eiffel gezeugt worden und im August 1945 in Düsseldorf am Rhein geboren, als Sohn des Arztes Dr. Heinrich Wenders und seiner Frau Martha, eine Woche nach den Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki und am Tag der japanischen Kapitulation. Ich habe mir immer vorgestellt, dass das die Zeitungsschlagzeile an meinem Geburtstag gewesen sein muss, sofern es damals überhaupt schon wieder Zeitungen gegeben hat „bei uns“. (Reden über... 1991, 187)

Bei Wim Wenders ist der Fall aber anders als bei Yohji Yamamoto. Sein Vater ist nicht im Krieg gefallen, sondern:

Er ist Arzt und Chirurg, ein wirklich besessener Arzt, dem es nie um etwas anderes ging, als den Leuten, die zu ihm kamen, zu helfen. Das kann man nicht einfach abschütteln; diese Art von Vorbild, Vor-Bindestrich-Bild. (Das Wahrnehmen... 1988, 38)

²⁰ Siehe Kapitel 3.3.4 Schwarz-Weiß.

Auch wenn der Filmemacher durch seine Vaterfigur beeinflusst wird, so hat dies aber weniger mit der Nachkriegsgeneration zu tun. Diese erfährt Wenders durch die allgemeine Stimmung im Land. Vor allem im Bereich des Films spüren die Jungregisseure die Nachkriegszeit:

Ich rede für alle die, die in den letzten Jahren, nach einer langen Leere, wieder angefangen haben, Bilder und Töne zu produzieren in einem Land, das ein abgrundtiefes Misstrauen hat in Bilder und Töne, die von ihm selbst erzählen, das deshalb 30 Jahre lang begierig alle fremden Bilder aufgesaugt hat, wenn sie sie nur von sich selbst abgelenkt haben. Ich glaube nicht, dass es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. Wir, die Regisseure des Neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition, als Vaterlose, und an den Zuschauern in ihrer Ratlosigkeit und ihrer anfänglichen Scheu. Erst langsam hat sich diese Abwehrhaltung auf der einen und der Mangel an Selbstvertrauen auf der anderen Seite aufgelöst, und in einem Prozess, der vielleicht noch ein paar Jahre dauern wird, entsteht hier wieder das Gefühl, dass Bilder und Töne nicht nur etwas Importiertes sein müssen, sondern von diesem Land handeln und auch aus diesem Land kommen können.

Aus gutem Grund gibt es dieses Misstrauen. Denn niemals zuvor und in keinem anderen Land ist so gewissenlos mit Bildern und der Sprache umgegangen worden wie hier, nie zuvor und nirgendwo sind diese so sehr zum Transport von Lügen erniedrigt worden. (That's Entertainment 1977 ,114-115)

Anna Katharina Eißel beschreibt den Einfluss der Generation auf Wim Wenders' Filmschaffen:

Wenders Motive und Themen, seine Ansichten, Affinitäten und Arbeitsweisen lassen sich so zurückführen auf einen Ursprung biographischer und (sozial-) geschichtlicher Bezüge. Das Vorhandensein der Kategorien Reise und Wahrnehmung im Wendersfilm ist geprägt durch eine bewusste oder auch unbewusste persönliche Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und kulturellen, politischen Umgebung. Sie ergeben sich so (als Bewegungsmotiv beispielsweise, oder als, im Falle der Wahrnehmung, Frage nach dem ‚richtigen Sehen‘) nicht nur direkt aus diesen Zusammenhängen, sondern auch - über einen ‚indirekten‘ Weg - aus den folgend dargestellten, anderen Wenders oft nachgesagten Zuschreibungen, z.B. ‚Amerika‘, die gleichfalls aus dem geschichtlichen Bezugsrahmen erklärbar sind. Reise, Vorwärtsbewegung etc. sind so vor allem aus der bewegten Zeit der 68er Generation erklärbar, die Frage nach

der ‚richtigen‘ Wahrnehmung aus dem durch das Dritte Reich entstandenen Verlust an Vertrauen in mediale Bilder. Amerika dient dabei zunächst als *fremde* Projektionsfläche für *Sehnsüchte*. Wim Wenders gehört einer Generation an, die viele seiner filmischen Themen aus ihrem Zeitgeist heraus erklärt. (2007, 34)

Wim Wenders wird des Öfteren in Rezensionen oder auch in der Sekundärliteratur als Männerregisseur bezeichnet. Das liegt daran, dass die meisten seiner Protagonisten Männer sind. Wenn in **Alice in den Städten** Philip Winter auf der Suche nach seiner Identität ist, sich in **Paris, Texas** Sam Shepard in der Rolle von Travis vor die Kamera stellt oder in **Der Himmel über Berlin** die Engel Damiel und Cassiel auftreten, dann sind das nur ein paar Beispiele von vielen. Auffallend ist vor allem, dass der Regisseur mehr von Beziehungen zwischen Männern als zwischen Männern und Frauen erzählt. Wenders reagiert auf jene Feststellung, zuweilen auch Anschuldigung, indem er 1982 sagt:

Alle zehn Filme, die ich bisher gemacht habe, sind eine Vorbereitung darauf, Geschichten von Männern und Frauen erzählen zu können. Sie sind nichts anderes als ein Vorwort, die ersten Schritte, damit man anfangen kann, über Beziehungen zu sprechen. Es schien mir leichter zu sein, mit Erzählungen von Beziehungen zwischen Männern anzufangen, vor allem in den siebziger Jahren. Aber für mich war das immer nur eine Vorbereitung, und ich hoffe, nach einigen Filmen einen Schritt vorwärts zu machen und anzufangen, Geschichten von Männern und Frauen zu erzählen. Aber ich will sie nicht auf die herkömmliche Weise erzählen: Die Tradition ist da ganz falsch, so fürchterlich und schrecklich falsch, besonders im Hinblick auf die Frauen. Im Kino sind Frauen nur selten gut dargestellt worden. Nur wenige Regisseure können das. Antonioni ist einer von den Wenigen. Ich denke, dass meine Geschichten nicht immer nur von Männern handeln werden. (Filmdiebe 1982, 52)

Es fällt dem männlichen Filmemacher also leichter über Männer zu erzählen, nicht aus patriarchalischen Gründen, weil er die Männer wichtiger nimmt, sondern weil er aufgrund eigener Erfahrung darüber leichter Geschichten machen kann. Ganz im Gegenteil, wenn Wenders Frauen mittels einer Geschichte auf den Bildschirm bringt, dann möchte er es richtig machen. Ein Zeichen dafür, dass er sie achtet. Auch für Yamamoto ist es keine Schwierigkeit Kleidung für Männer zu machen, so sagt er im Film:

Es macht mir keine Mühe, über Männer nachzudenken, Männerkleider zu machen - das kommt wie von selbst. Die kann ich entwerfen, als wollte ich sagen: „Also dann, auf geht’s!“ So einfach ist das. Das ist, als spräche man... mit einem Freund, mit einem Bruder.

Und auch der Designer achtet die Frauen, er geht sogar so weit, dass er ihnen helfen möchte, sofern er das kann. Dazu erklärt er im Film:

Meine eigene Erfahrung ist die, dass ich... der einzige Sohn meiner Mutter gewesen bin. Mein Leben gilt dieser großartigen Frau. Für sie war die Gesellschaft, war die Welt, immer das Leben von Männern, eine Männerwelt. Ich muss sie also beschützen. In jedem Augenblick. Ich achte die Frauen, und gebe ihnen... vielleicht meine Kleider... um ihnen zu sagen: „Kann ich Ihnen helfen?“

Am Ende des Films **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten**, als die Filmcrew den guten Ausgang der Show feiert, ist die Mutter Yamamotos zu sehen, allerdings kommentarlos. Sie ist wie eine Muse, von der nicht geredet wird. Sie ist zwar da, aber muss nicht extra erwähnt werden. Yohji Yamamoto hat von seiner Mutter das Nähen gelernt, wegen ihr hat er diese spezielle Beziehung zu Frauen. Es ist sehr schön von Wim Wenders, dass er sie am Schluss noch im Film erscheinen lässt, allerdings nur so, dass es lediglich dem aufmerksamen Zuseher auffällt.

Auf die Frage, welchen Beruf er hätte, wenn er nicht Schneider geworden wäre, sagt er im Film:

Es müsste ein Beruf für Frauen sein. Ich warte ganz ruhig zu Hause, meine Frau geht zur Arbeit. Ich sitze vor dem Fernseher, lese Bücher und warte, bis die Frau heimkommt. Das ist angenehm. Das ist ein Beruf! Man muss sehr lieb und gut zu ihr sein. Auf Japanisch heißt das: himo. Das ist eine Leine. Ein ganz anderer Beruf.

Diese Antwort Yamamotos betont noch einmal die auf Dienen ausgerichtete Einstellung des Designers gegenüber den Frauen.

Schlussbemerkung

Am Ende der Analyse stellt sich heraus, dass Wim Wenders Türen zu vielen verschiedenen Bereichen öffnet. Die zwei Tagebuchfilme geben Anlass über Städte, Sprachen, Mode, Kunst, Film, Kino und vor allem Identität nachzudenken. In vielerlei Hinsicht gibt der Filmemacher aber nur Anstoß für weitere Überlegungen, oft bleiben die Fragen unbeantwortet. Es ist auch klar zu erkennen, dass Wim Wenders nicht wissenschaftlich argumentiert, an vielen Stellen sind seine Erklärungen schwer nachvollziehbar.

Wenn er zum Beispiel von Yamamotos Jacke spricht, dass sie beim Anziehen eine Identitätserfahrung hervorruft und dass er sich in der Jacke viel mehr wie er *selbst* fühlt, dann ist es schwer diesen Gedankengang rational zu begründen. Es ist wohl eher die Art von Wenders Yohji Yamamotos Mode gegenüber dem „üblichen“ Design zu erhöhen. Dasselbe macht er auch mit dem Regisseur Yasujiro Ozu. Wenders sagt in **Tokyo-Ga**, dass er die Familie *selbst* in seinen Filmen darstelle. Diese Aussage ist schwer zu beweisen und scheint an manchen Stellen auch etwas pathetisch beziehungsweise metaphysisch oder platonisch.

Ein weiteres Beispiel sind Wim Wenders' Kommentare über Film und Video. In diesem Bereich wirkt er sehr gefühlsgeladen, was seine Argumentation an einigen Stellen nicht nachvollziehbar erscheinen lässt. Überdies sind manche Gründe gegen Video zu sprechen nicht völlig der Wahrheit entsprechend. Wenn Wim Wenders über die Manipulierbarkeit von Video im Gegensatz zum Film redet, dann spart er aus, dass man genausogut im Film manipulieren kann und dies auch geläufig ist. An dieser Stelle macht es keinen Unterschied, ob man digital oder analog arbeitet. Qualitativ ist zudem auch kein Unterschied zu erkennen, hier manipuliert Wim Wenders selbst auf eine für ihn vielleicht unbewusste oder zumindest subtile Weise, indem er Video als Handkamera, das heißt wackelig, präsentiert oder indem er den Zeitraffer so verwendet, dass es wie ein Fehler aussieht. Auch ist es für den normalen Zuseher kein ausgeglichenes Bild, wenn der gesamte Monitor erkennbar ist, dies macht den Eindruck einer Skizze und nicht eines Films. Diese von Wenders eingesetzten Effekte, führen zu dem Ergebnis, dass Wim Wenders, wenn er im Kommentar davon spricht, dass Video nicht allein funktionieren

kann, diese Unmöglichkeit des unabhängigen Bestehens von Video auch gleichzeitig mit seinen Bildern zeigt. Allerdings sind dies verfälschte Beweise, da es möglich wäre, Video so zu zeigen, dass erkennbar ist, dass das digitale Medium sehr wohl alleinige Existenzberechtigung hat.

Nun ist Wim Wenders aber Künstler und **Tokyo-Ga**, sowie **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** sind Tagebuchfilme und keine Dokumentationen. Wenders hat eine freie Form gewählt, um sich auch dementsprechend uneingeschränkt bewegen zu können.

Fazit ist, dass Wim Wenders über viele Dinge nachdenkt, sie womöglich an manchen Stellen nicht fertig denkt. Die nicht ausgefeilte Argumentation ist allerdings legitim, da Wim Wenders nie den Anspruch erhebt, wissenschaftliche Thesen bereitzustellen. Auch wenn er an mancher Stelle manipulativ vorgeht, so bleibt er immer authentisch. Zu jedem seiner Bilder und Kommentare hat er einen persönlichen Bezug und das macht das gewisse Etwas seiner Darstellungsweise aus. Somit hat Wim Wenders zwei wunderschöne, subjektive Porträts zweier Künstler gefertigt, die wohl so stimmungsvoll nicht wären, wenn er auf seine persönliche Meinung und Emotion verzichtet hätte. Dass dabei einige Beispiele schwammig oder nicht beweisbar sind, ist der Preis, den der Zuseher gerne in Kauf nimmt, wenn er dafür eine solch persönliche und authentische Erzählung zu sehen und hören bekommt.

Quellenverzeichnis

Verwendete Interviews, Essays, Reden und Filme von Wim Wenders:

„Abschied von der dröhnenden Stimme des alten Kinos. Aus einem Gespräch mit Wolfram Schütte.“ In: Wenders, Wim (Töteberg, Michael (Hg.)): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Erstdruck in der Frankfurter Rundschau, 6. November 1982), S. 53-67

„Auf der Suche nach Bildern - Orte sind meine stärksten Bildgeber.“ In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont Literatur und Kunst Verlag: Köln 2004, S.283-302

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten. Film. Arthaus Verlag: BRD 1989

„Chambre 666.“ In: Wenders, Wim (Töteberg, Michael (Hg.)): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Vom Autor gesprochene Einleitung und Statements aus dem gleichnamigen Film, gedreht im Mai 1982. Die Übersetzung besorgte Wigand Lange.), S. 35-45

Chambre 666/Tokyo-Ga. Film. Arthaus Verlag: BRD/USA 1985

„Das Wahrnehmen einer Bewegung. Gespräch mit Taja Gut.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Essays, Reden und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Berlin, 2. März 1988, Erstveröffentlichung in: Individualität, Nr. 19, September 1988), S. 37-56

„Die Angst des Photographen vor der falschen Bewegung. Ein Gespräch mit Wim Wenders von Heinz-Norbert Jocks.“ In: Zaunschirm, Thomas (Hg.): *Im Zoo der Kunst II. Die Genres der Fotografie*. Kunstforum: Ruppichterorth 2005, S. 128-153

„Die Revolution ohne Wahrheitsanspruch. Gespräch mit Peter Buchka über die Möglichkeiten der digitalen Bildaufzeichnung.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Essays, Reden und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Erstveröffentlichung: Süddeutsche Zeitung, 28. März 1990), S. 88-93

„Filmdiebe. Aus einer öffentlichen Diskussion in Rom.“ In: Wenders, Wim (Töteberg, Michael (Hg.)): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Die Diskussion auf dem Festival ‚Ladri di cinema‘ fand Anfang September 1982 statt. Die Übersetzung besorgte der Herausgeber), S. 46-52

„Find myself a city to live in...‘ Gespräch mit Hans Kollhoff.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Erstveröffentlichung in: Quaderns, Nr. 176, September 1987), S. 129-151

„High Definition.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Vortrag auf der „IECF Round Table Discussion“ zum Thema „Can HDTV make creators come true?“. Tokyo, 5.11.1990. Rückübersetzt aus dem Englischen. Erstveröffentlichung.), S. 94-99

„Interview“. In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hg.): *Wim Wenders. Reihe Film 44. Mit Beiträgen von Frieda Grafe, Wolfgang Jacobson, Peter W. Jansen, Stefan Kolditz, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius*. Carl Hanser Verlag: München 1992, S. 65-102

„Le souffle de l'Ange.“ In: Töteberg, Michael (Hg.): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Der Text basiert auf einem langen Gespräch, das Alain Bergala und Serge Toubiana mit Wim Wenders führten. Erstdruck in Heft 400 der Cahiers du cinéma, erschienen im Oktober 1987. Aus dem Französischen von Bert Schmidt und Michael Töteberg.), S. 110-137

„Nicht allein in einem großen Haus.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Essays, Reden und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Erstveröffentlichung in: Europe sans Rivage, Editions Albin Michel, Paris 1988), S. 179-181)

„Reden über Deutschland“. In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Rede in den Münchner Kammerspielen, 10.11.1991. Erstveröffentlichung in: Reden über Deutschland 2, München 1991), S. 187-198

„That's Entertainment: Hitler. (August 1977)“ In: Wenders, Wim: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. 2. Auflage. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988, S. 113-120

„The Urban Landscape.“ In: Wenders, Wim: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Rede vor japanischen Architekten auf einem Symposium in Tokyo am 12.10.1991, in englischer Sprache gehalten und rückübersetzt ins Deutsche, Erstveröffentlichung), S. 116-128

„Traveling“. In: Deeken, Annette: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Gardez! Verlag: Remscheid 2004, S. 11-12

„Über Maler, Montage und Mülleimer. Ein Gespräch zwischen Wim Wenders und Jean-Luc Godard.“ In: Wenders, Wim: *The act of seeing: Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1992 (Erstveröffentlichung in: Süddeutsche Zeitung Magazin 16.11.1990), S. 201-209

„Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähltechniken.“ In: Wenders, Wim (Töteberg, Michael (Hg.)): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Vortrag in französischer Sprache auf einem

Kolloquium in Livorno 1982. Eine deutsche Übersetzung, besorgt von Marianne Karbe, erschien erstmals in der taz, 24.10.1986) S. 68-77

„Warum filmen Sie? Antwort auf eine Umfrage.“ In: Wenders, Wim (Töteberg, Michael (Hg.)): *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1988 (Aus: „Pourquoi Filmez-Vous? 700 Cinéastes du Monde entier répondent“ . Libération, Sonderheft April 1987), S. 9-10

Weitere Primärliteratur:

Bálazs, Béla: *Schriften zum Film. Band I: ‚Der sichtbare Mensch‘. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. Carl Hanser Verlag: München 1982 (Hg.: Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy; Akadémiai Kiadó, Budapest 1982)

Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Dt. von Michael Bischoff. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1981 (Orig.: *L'empire des signes*, 1970)

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Dt. von Horst Brühmann. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1985 (Orig.: *Système de la Mode*, 1967)

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007 (zuerst erschienen 1936)

Platon: *Der Staat*. Dt. von Rudolf Rufener. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1991
6. Auflage 2010.

Sander, August: „Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern“. In: Sander, August (Sander, Gunther (Hg.)): *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*. Schirmer/Mosel: München 1994, S.10

Sekundärliteratur:

Alter, Nora M.: „Documentary as Simulacrum: *Tokyo-Ga*“. In: Cook, Roger F./Gemünden, Gerd (Hg.): *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Wayne State University Press: Detroit, Michigan 1997, S. 136-162

Baier, Martin: *Film, Video und HDTV: Die Audiovisionen des Wim Wenders*. Köhler Verlag: Berlin 1996

Barth, Hermann: „Über das essayistische Kino“. In: *Ich und die Kamera*. Filmmuseum im Stadtmuseum München, Programm Herbst 2010, p. 36 - 39,
<http://www.cinepur.de/uploads/berdasessayistischeKino.pdf>, (Zugriff 11.12.2012)

Baudot, François: *Die Mode im 20. Jahrhundert*. Schirmer/Mosel: München 1999

Berg, Jan (Hg.): *Am Ende der Rolle. Diskussion über den Autorenfilm*. Schüren Presseverlag: Berlin 1993 (Dokumentation eines Syposions der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft, 16.3.1991)

Bergmann, Simone: *Ein Kleid für Theodora. Die Mode will zur Kunst, wieder einmal*. DIE ZEIT: 15.9.1989, Nr. 38,
<http://www.zeit.de/1989/38/ein-kleid-fuer-theodora/komplettansicht?print=true> (Zugriff 4.10.2012)

Eißel, Anna Katharina: *Er-fahrung neuer Horizonte. Reise und Wahrnehmung in Filmen von Wim Wenders*. Verlag Dr. Müller: Saarbrücken 2007

Ertener, Orkun: „Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers *Sans Soleil*.“ In: Möbius, Hanno (Hg.): *Versuche über den Essayfilm*. Augen-Blicke 10: Marburg 1991, S. 35-50

Ganter, Matthias: *Wim Wenders und Jacques Derrida. Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*. Tectum Verlag: Marburg 2003

Graf, Alexander: *The cinema of Wim Wenders. The celluloid highway*. Wallflower Press: Wiltshire 2002

Grob, Norbert: *Wenders. Edition Filme*. (Goldau, Antje/Grob, Norbert (Hg.))
Wissenschaftsverlag Volker Spiess: Berlin 1991

Horn, Heather A.: *Origins, Identity, Home: Sites of subjectivity and displaced. Narratives in Marguerite Duras and Wim Wenders*. University of Wisconsin-Madison: Diss. 1998

<http://www.barmen2008.de/index.php/component/k2/item/127-bausch>, (Zugriff 19.11.2012)

<http://comingsoonbackstage.blogspot.co.at/2009/07/hommage-to-pina-bausch.html>,
(Zugriff 19.11.2012)

<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/yohji-yamamoto/about/>, (Zugriff 19.11.2012)

Hünninger, Andrea Hanna: *Der Himmel über Wuppertal. Wim Wenders zeigt in seinem 3-D-Film „Pina“, wie die Choreografin Pina Bausch in den Körpern ihrer Tänzer weiterlebt*. ZEIT ONLINE: 14.02.2011,
<http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/berlinale-pina-wenders/komplettansicht?print=true>
(Zugriff 12.10.2012)

Kämper, Birgit: „Sans Soleil - ,ein Film erinnert sich selbst.“ In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl: Wien 1992, S. 33-60

Keller, Ulrich: „Text“. In: Sander, August (Sander, Gunther (Hg.)): *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*. Schirmer/Mosel: München 1994, S. 11-80

Kolditz, Stefan: „Kommentierte Filmografie.“ In: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hg.): *Wim Wenders. Reihe Film 44. Mit Beiträgen von Frieda Grafe, Wolfgang Jacobson, Peter W. Jansen, Stefan Kolditz, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius*. Carl Hanser Verlag: München 1992, S. 103-314

Löhndorf, Marion: *Schönheit im Unvollkommenen. Der japanische Modedesigner Yohji Yamamoto im Londoner Victoria & Albert Museum*. Neue Zürcher Zeitung: 17.03.2011, http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/schoenheit-im-unvollkommenen-1.9922451 (Zugriff 04.10.2012)

Möbius, Hanno: „Das Abenteuer ‚Essayfilm‘.“ In: Möbius, Hanno (Hg.): *Versuche über den Essayfilm*. Augen-Blick 10: Marburg 1991, S. 10-24

Möbius, Hanno/Vogt, Guntram: *Drehort Stadt. Das Thema ‚Großstadt‘ im deutschen Film*. Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag: Marburg 1990

Overdijk, Ida: „Video, ergo sum.“ In: Kuhn, Michael/Hahn, Johan G./Hoekstra, Henk (Hg.): *Hinter den Augen ein eigenes Bild. Film und Spiritualität*. Benziger: Zürich 1991, S. 207-219

Prechtel, Peter/Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2008

Preisler, Maximilian: *Tokio, Texas. Der Regisseur von „Paris, Texas“ suchte Japan - und fand Amerika*. DIE ZEIT: 5.7.1985, Nr. 28,

<http://www.zeit.de/1985/28/tokio-texas/komplettansicht> (Zugriff 05.10.2012)

Schlagenwerth, Michaela/Westphal, Anke: *Wim Wenders im Interview. „Pina war unerbitterlich“*. Frankfurter Rundschau: 13.02.2011,
<http://www.fr-online.de/berlinale-2012/wim-wenders-im-interview--pina-war-unerbittlich-,7166624,7190048.htm> (Zugriff 20.11.2012)

Thim-Mabrey, Christiane: „Sprachidentität - Identität durch Sprache. Ein Problemaufriss aus sprachwissenschaftlicher Sicht.“ In: Janich, Nina/Thim-Mabrey, Christiane (Hg.): *Sprachidentität - Identität durch Sprache*. Gunter Narr Verlag: Tübingen 2003, S. 1-18

Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1993

Visarius, Karsten: „Das Versagen der Sprache oder: His Master's Voice.“ In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *Wim Wenders. Reihe Film 44. Mit Beiträgen von Frieda Grafe, Wolfgang Jacobson, Peter W. Jansen, Stefan Kolditz, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius*. Carl Hanser Verlag: München 1992, S. 43-64

Wermke, Matthias/Kunkel-Razum, Kathrin/Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. 9., aktualisierte Auflage. Dudenverlag: Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007 (Band 5)

Wermke, Matthias/Kunkel-Razum, Kathrin/Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.): *Duden. Das Herkunftswörterbuch*. 4., neu bearbeitete Auflage. Dudenverlag: Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007 (Band 7)

Wulff, Hans Jürgen: *Lexikon der Filmbegriffe*. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?q=imp> (Zugriff 11.12.2012)

Anhang

Filmprotokoll 1: Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten

Kommentar

Text

1. Kapitel: Identität[00:00]²¹

Prolog mit Rauschbild-Hintergrund

Schrift eingeblendet

Man wohnt irgendwo,

rauschender Hintergrund

man macht irgendeine Arbeit,

Wenders aus dem Off

man redet irgendwas daher,

man ernährt sich irgendwie,

man zieht sich irgendetwas an,

man sieht wahllos irgendwelche Bilder,

MAN LEBT IRGENDWIE,

MAN IST IRGENDWER.

„Identität“...

einer Person,

eines Dinges,

eines Ortes.

„Identität“.

Bei dem Wort allein

wird es mir schon warm ums Herz:

es hat einen Geschmack von Ruhe,

Zufriedenheit, Gelassenheit...

²¹ Anm.: Die Kapiteleinteilung und deren Titel sind der DVD entnommen und sollen hier nur der besseren Übersicht dienen.

Was ist das, Identität?
Zu wissen, wo man hingehört,
seine Mitte kennen,
seinen Eigenwert?
Zu wissen, wer man ist?
Woran erkennt man eine Identität?
Wir machen uns ein Bild von uns selbst,
wir versuchen, diesem Bild ähnlich zu sehen...
Ist es das?
Der Einklang zwischen dem Bild,
das wir uns von uns machen und...
ja, uns selbst?
Wer ist das, „wir selbst“?

Wir leben in den Städten,
die Städte leben in uns...
die Zeit vergeht.
Wir ziehen von einer Stadt in die andere,
von einem Land in ein anderes,
wir wechseln die Sprache,
wir wechseln Gewohnheiten,
wir wechseln Meinungen,
wir wechseln die Kleidung,
wir verändern uns.
Alles verändert sich, und zwar schnell.
Vor allem die Bilder,

Wenders aus dem Off
Autofahrt in Tokyo

die Bilder um uns herum
verändern und vervielfältigen sich mit rasender
Geschwindigkeit

rechts daneben
Videomonitor mit
Autofahrt in Paris

seit jener Explosion, die die elektronischen Bilder freigesetzt hat,
die nun allüberall die Fotografie ersetzen,
wir haben gelernt dem fotografischen Bild zu vertrauen,
können wir dem elektronischen Bild trauen?
Mit der Malerei war alles noch einfach,
das Original war einzigartig und jede Kopie daher eine Kopie, eine Fälschung.
Mit der Fotografie und dann dem Film wurde alles schon komplizierter,
das Original war ein Negativ, ohne Kopie existierte es gar nicht, im Gegenteil,
jede Kopie war ein Original.
Jetzt, mit dem elektronischen Bild und bald dem digitalen, gibt es kein Negativ mehr, genausowenig wie ein Positiv.
Die Idee selbst vom Original ist hinfällig,
alles ist Kopie!
Jede Unterscheidung scheint reine Willkür.
Wer will sich also darüber verwundern,
dass der Begriff von Identität so auf den Hund gekommen ist.
Identität ist out,
aus der Mode gekommen
genau, und was wäre dann in Mode,
wenn nicht die Mode selbst,
die ist immer „in“, sozusagen, per Definition.
Identität und Mode.
Ist das also ein Gegensatzpaar?
„Mode, bleibt mir bloß mit der Mode vom Leib!“,
so zumindest war meine erste Reaktion

als das Centre Pompidou in Paris mich gefragt hat, ob ich nicht Lust hätte, einen Kurzfilm zu machen, aus der Welt der Mode. Mich interessiert die Welt, nicht die Mode, aber, vielleicht durfte man die Mode nicht so einfach abtun, vielleicht sollte man sie ohne Vorurteile betrachten, so wie jede andere Industrie auch, wie das Kino zum Beispiel. Vielleicht hatten Mode und Kino etwas gemeinsam und ein weiterer Anreiz, dieser Film würde mir die Gelegenheit geben, jemanden zu treffen auf den ich schon neugierig geworden war, jemanden, der in Tokyo arbeitete.

in sich verschlungene Autobahnbrücken

Friedhof
Wenders aus dem Off

Filme machen,
manchmal sollte das auch nichts anderes sein, als eine Art zu leben,
so wie spazieren gehen, Zeitung lesen, Notizen machen, Auto fahren
hier also so ein Film von dieser Sorte,
von einem Tag zum anderen entstanden,
durch nichts gerechtfertigt als seine Neugier:
Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten

Centre Pompidou
Blick über Paris
Wenders fragt auf Englisch

W: Welche Städte magst du, Yohji?
Y: Welche Städte? Ich mag alle Großstädte.
Ich bin in Tokyo geboren und bin mehr Tokioter als Japaner.

Yamamoto antwortet auf Japanisch Film	<p>Das ist mir lieber so.</p> <p>Tokyo hat keine Nationalität.</p> <p>Leuten meiner Generation, die in Tokio oder einer Großstadt geboren wurden, fehlt oft das „Nationalgefühl“.</p> <p>Ich mag dieses Gefühl des Nichtverantwortlichseins.</p> <p>Warum mir Paris gefällt?</p> <p>Schwer zu sagen.</p> <p>Wegen seines Durcheinanders.</p> <p>Den Leuten ist alles egal, solche Städte mag ich.</p> <p>Und die Luft hier ist toll.</p> <p>Sie ist immer frisch und beißt mir ins Gesicht.</p> <p>Ich laufe gerne darin herum.</p> <p>Fragt man mich nach meinen Lieblingsstädten, antworte ich: „Paris und Tokio.“*²²</p>
---	--

2. Kapitel: Kleider und ihre Wirkung [06:34]

Billard spielen	Y: Wetten wir?
beide reden englisch	<p>W: Fängst du an</p> <p>Y: Gerne. Und die Wette?</p> <p>W: Wie viel?</p> <p>Y: Musst du sagen.</p> <p>W&Y: Eine Partie...50 Franc.*</p>

Wenders aus dem Off weiterhin Billard	<p>Meine erste Begegnung mit Yohji Yamamoto war eine Art von Identitätserfahrung. Ich kaufte mir eine Jacke und ein Hemd. Sie kennen ja sicher das Gefühl, wenn man sich neu einkleidet. Man sieht sich im Spiegel an, zufrieden, ein wenig aufgeregter über die neue Haut, aber, mit dieser Jacke und diesem Hemd war das anders. Sie waren von Anfang an neu</p>
--	--

²² Anm.: Alle mit Stern* versehenen Absätze sind dem Untertitel der DVD entnommen. Die Originalsprache ist im Kommentar genannt.

und alt zugleich. Im Spiegel, das war ich, zweifellos, nur noch mehr Ich als vorher. Ich trug, ja, ich habe gar keine anderen Worte, ich trug das Hemd selbst und die Jacke selbst. Und ich darin, ich war ich selbst. Ich fühlte mich geschützt wie ein Ritter in seiner Rüstung. Von einer Jacke und einem Hemd! Ich war von den Socken.

Auf dem Etikett stand also Yohji Yamamoto. Wer war der? Und welches Geheimnis hatte er gefunden? Es konnte nicht bloß ein Schnitt, eine Form, ein Stoff sein, die hätten mein Gefühl nicht erklären können. Das kam vielmehr von weit her, aus der Vergangenheit. Diese Jacke erinnerte mich an meine Kindheit. Das Gefühl, Vater war in sie hineingeschneidert, nein, nicht in die Einzelheiten, sondern wie in das Ganze hineingewebt. Die Jacke war die direkte Übersetzung dieses Gefühls und sie tat es besser als Worte. Was wusste also dieser Yamamoto von mir, von jedem, über mich und alle Welt.

Yamamoto in kleinem
Videomonitor,
er spricht englisch

In erster Linie und von Anfang an bedeutet Kleidermachen immer: an Menschen zu denken.

Ich möchte immer Leute kennen lernen, mit ihnen reden.

Das interessiert mich mehr als alles andere.

Was denken sie? Was machen sie?

Wie leben sie ihr Leben?

So kann ich dann ans Schneidern gehen,

für dich, für jedermann.

Im Augenblick scheint mir die Mode, das Kleidermachen...

Vielleicht kommt es mir so vor - da ich seit 15 Jahren dieselbe Philosophie habe -, als hätte ich schon alles ausgedrückt, mein Lied schon gesungen.*

er erhebt sich von Sessel am Schreibtisch und geht aus der Kamera
eine Hand hält den kleinen Videomonitor, worauf Yamamoto bis dahin sichtbar war
dahinter Rauschen

3. Kapitel: Menschen des 20. Jahrhunderts [09:28]

Centre Pompidou	Ob ich die Menschen also mag, und wenn ja, wie?
Yamamoto spricht japanisch	In der letzten Zeit sind es die Schwächen und die Fehler der Leute, die mir zu gefallen beginnen. Vielleicht ist das gerade das „menschliche Wesen“. Aber ich lebe und arbeite... um etwas mitzuteilen, dem einen oder anderen. Ich will den Leuten bestimmte Dinge mitteilen. Ich weiß nicht, ob ich diese Leute nun mag oder nicht mag. Vielleicht will ich für sie einfach nicht verantwortlich sein. Es stimmt zwar: Wenn man etwas ausdrücken will, dann will man auch verstanden werden. Aber manchmal ist es mir egal, verstanden zu werden.*
Yohjis Büro in Japan Wenders aus dem Off	Yohjis Büro in Tokio war randvoll mit Bildern an den Wänden, auf seinem Arbeitstisch und die Regale waren voller Fotobücher. Darunter auch eines, das mir genauso teuer war wie ihm: „Menschen des 20. Jahrhunderts“ von August Sander
Yamamoto blättert Foto- buch durch,	Y: Hier zum Beispiel, auf diesen Fotos, da interessieren mich besonders die Gesichter, in Bezug auf den Beruf und das

seine Hände sind sichtbar
Yohji spricht englisch

Leben dahinter. Ihre Gesichter sind für mich stimmig. Ich bewundere diese Gesichter ... und diese Kleidung.

Aber ich ... sehe mir heute die Leute in den Straßen der modernen Städte an, da kann man nur selten erraten, welchem Beruf sie angehören könnten. Sie scheinen mir alle gleich. Zu jener Zeit damals sahen die Leute ihrem Beruf ähnlich, zeigten ihre Herkunft, es war wie eine Visitenkarte. Ihre Gesichter, das waren ihre Visitenkarten.

Wenn ich mir diese Gesichter anschau...

W: Und die Kleidung auch?

Y: Ihre Kleidung auch, ja. Deutlich weist ihre Kleidung auf ihre Berufe und ihre Leben hin. Und das gefällt mir. Zuerst betrachte ich Gesichter und Kleidung und stelle mir ihren Beruf vor. Dann lese ich nach, ob meine Vorstellung richtig war. Manchmal stimmt's, manchmal irre ich mich, auf jeden Fall macht es Spaß, sich das auszumalen. Ich liebe diese Fotos.

Mir gefällt der Faltenwurf seines großen Hemdes, auch der Stoff sieht so angenehm aus.*

Wenders aus dem Off

Wenn dieses Foto eines jungen Zigeuners Yohjis Lieblingsbild in diesem schönen Buch war, dann sicher nicht so sehr wegen der Kleidung des jungen Mannes, mehr wegen seiner Verlorenheit und der Art, wie er seine Hand in die Hosentasche steckte.

4. Kapitel: Anproben [13:19]

Bilder aus Tokyo
(Zeppelin in der Luft,
Leute in Gassen,

Tokio ist weit weg von Europa. Und europäische Kleidung dort gerade erst einmal seit hundert Jahren akzeptiert. Wenn es mich bei meinem ersten Zusammentreffen mit Yohji

Kinder spielen Baseball);
dann:

Atelier in Japan

Wenders aus dem Off

erstaunt hatte, wie viel Geschichte er eine Jacke und ein Hemd konfrontieren lassen konnte und wie viel Schutz sie damit ausstrahlten, so war ich dann noch mehr erstaunt, als ich die Wirkung seiner Arbeit auf Solveig, meiner Freundin, sah. Sie trug schon seit einer Weile einige Kleider von Yohji und sie erschien mir darin jedesmal verwandelt, so als ob ihr diese Kleider eine neue Rolle auf den Leib schneiderten. Als ich mich anschickte in Yohjis Atelier in Tokio zu drehen und diesen bei den Anproben zu seiner nächsten Sommerkollektion zu beobachten, galt deswegen meine größte Neugier seinem Verhältnis zu den Frauen.

Y. spricht englisch;

zuerst im Atelier,

bei Anproben;

dann im Büro;

Videomonitor im Bild

Y: Wenn ich mit einer Kollektion anfangen, dann habe ich ein Bild von Europäern vor Augen, nicht von Japanern. Denn was... die Körperproportionen angeht... so muss ich doch leichte Veränderungen wegen der Passform der Kleidung machen. Früher dachte ich nur an die Proportionen japanischer Frauen, die sehr verschieden sind von denen europäischer Frauen. Im Moment halte ich es so: Ich denke für europäische Körpermaße. Wenn dann die Kollektion fertig ist, wechsele ich und arbeite wieder für japanische Proportionen... passe meine Modelle für Japaner an, für den Binnenmarkt. Es ist also genau umgekehrt wie vor zehn Jahren.

W: Aber es sind doch nicht nur die Körper verschiedenartig. Ist nicht die ganze Gefühlswelt eine andere?

Y: Ja, ich denke wohl.

W: So verbringt sicher eine Pariserin ihren Tagesablauf anders, wahrscheinlich tut sie... Nein, ganz bestimmt tut sie ganz andere Dinge, denkt sie ganz anders...*

- Wenders aus dem Off Wenn man von einem anderen Handwerk noch nichts versteht, ist die erste Frage meist eine sehr einfache: Womit beginnt die Arbeit, was ist der erste Schritt. What comes first?
- Y. in Videomonitor
in Filmschneiderraum
er spricht englisch Ich fange mit dem Stoff, dem Material, dem Griff, an, dann gehe ich zu der Form über. Irgendwie... ist das so, als ob...ich weiß nicht, was von wem abhängt. Vielleicht brauchen Formen ein bestimmtes Material, oder Materialien bedürfen einer bestimmten Form. Ich weiß nicht, was zuerst kommt, was danach. Es kann sein, dass bei mir zuerst der Griff zählt, und ich mich dann, wenn ich schrittweise das Material zu bearbeiten beginne, in die Form hineindenke, die es annehmen soll.*
- Wenders aus dem Off Form und Material, dasselbe alte Dilemma und dasselbe Ritual wie bei anderen Handwerkern auch: Abstand nehmen, schauen, wieder herantreten, anfassen, fühlen, zaudern, dann kurz entschlossenes Handeln und schließlich wieder lange Pausen.
- Nach einiger Zeit glaubte ich ein gewisses Paradoxon in Yohjis Arbeit entdeckt zu haben. Was er produzierte war notgedrungen schnell vergänglich, der sofortigen und gierigen Konsumation unterworfen, welche nun einmal die Mode als Spielregel mit sich bringt. Da zählt nur das Hier und Heute und nie das Gestern. Dennoch ließ sich Yohji von Fotos aus einer vergangenen Zeit inspirieren und von der Arbeitskleidung einer Epoche, in der man in

einem anderen Rhythmus gelebt hatte und in der Arbeit noch eine andere Würde hatte. Es erschien mir daher, dass Yohji sich in zwei Sprachen gleichzeitig ausdrückte, sozusagen zwei Instrumente gleichzeitig spielte: das Vergängliche und das Dauerhafte, das Flüchtige und das Stabile, das Fließende und das Feste.

Y. in Videomonitor in
Filmschneiderraum;
er spricht englisch

Im Augenblick scheint es mir... Es ist ganz seltsam, aber mir scheint, als hätte ich eine Technik dafür, d.h., als besäße ich die Technik, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Etwas Neues zu schaffen, das auf der anderen Seite... auch immer ganz klassisch ist.

Mir kommt es so vor, als hätte ich eine Methode dafür gefunden. Das ist schon komisch. Aber ich sage mir, ich habe vielleicht zu viel Erfahrung. Wie ein Ungeheuer, mit zwei Köpfen.*

5. Kapitel: Affinität zur Mode [21:24]

Model bei Anprobe;
Wenders aus dem Off

Auch ich kam mir wie so ein Monster vor, beim Drehen meines Films, wo ich mich doch genau wie Yohji zweier Sprachen bediente und zweier grundsätzlich verschiedener Systeme. Hinter meiner kleinen 35mm-Kamera kam ich mir vor, als ob ich mit einem uralten Instrument umginge und mit einer klassischen Sprache. Da die IMO nur Tageslichtspulen von 30 Metern annahm, die ich jeweils nach einer Minute schon wechseln musste, fand ich mich immer häufiger hinter der Videokamera, die ihrerseits immer einsatzbereit war, was mir erlaubte Yohjis Arbeit in ihrer realen Zeit zu verfolgen und aufzuzeichnen. Die Sprache der Videokamera war nicht klassisch, eher effizient oder nützlich. Zu meinem Erstaunen

waren die Videobilder mitunter sogar richtiger, so, als ob sie besseren Zugang zu den Dingen vor der Kamera hätten, ja, als ob dieses Video eine gewisse Affinität zur Mode hätte.

Y. in Videomonitor;
in Filmschneiderraum;
spricht englisch

Manchmal denke ich so... wenn ich etwas besonders Schönes in meiner Kollektion finde... dass ich das gar nicht selbst gemacht habe, sondern dass es mir geschenkt wurde... Du verstehst das Gefühl? Weil man wartet. Ich warte immer darauf, dass etwas geschieht.

Wenders aus dem Off

Meine alte IMO, man muss sie noch mit der Hand aufziehen und dann schnurrt sie laut wie eine Nähmaschine. Das Warten war sie gewöhnt, so wie Yohjis Arbeit hing auch meine von der Geduld ab zu finden, statt zu erfinden. Es wurde Abend, Yohji arbeitete ohne Unterbrechung und ließ ein Modell nach dem anderen Revue passieren. Später würden diese Kleider fast ausschließlich alle in schwarzen Stoffen gefertigt. Ich fragte ihn, was ihn Schwarz bedeutete.

Y. in Atelier;
er spricht englisch;

dann Autofahrt
in Paris;
immer in Videomonitor

Was Kleider und Kleidermachen angeht, ist Schwarz für mich ganz einfach: Ich will immer nur eine Silhouette, eine Form schaffen. Da brauche ich keine Farbe. Es ist lediglich eine Textur für mich. Haben aber die Dinge eine Farbe, erweckt das in mir verschiedene Arten von Gefühlen, Stimmungen, die mich eher verwirren. Wenn ich also eine neue Idee habe, gehe ich daher immer von schwarzem Material aus. Wenn der Stoff weiß oder ungefärbt ist, also naturbelassen, so hat das gleich eine Bedeutung, die mir nicht gefällt. Diese Bedeutung mag ich nicht. Schwarz ist also manchmal die Schlussfolgerung aller Farben. Immer wieder mischen ergibt

Schwarz. Das finde ich sehr interessant, weil... Für mich ist das wie... wie ich dir vor zehn Minuten sagte: Alles in ein Bad werfen, alles in schwarzes Wasser werfen, um es vergessen zu können. Verwendet man Schwarz so, ist das Ergebnis etwa so, als... als halte man etwas ganz, ganz fest... so eine Art von hysterischem Gefühl.

- Es macht sich hier gut.
- Okay. Das wars. Gute Arbeit.
- Vielen Dank!

Wenders aus dem Off

Nach und nach und eigentlich gegen meinen Willen begann ich die Arbeit mit meiner Videokamera zu schätzen. Mit der Filmkamera hatte ich immer das Gefühl ein Eindringling zu sein und zu stören. Sie machte zu viel Eindruck sozusagen, während die Videokamera niemanden allzu sehr beeindruckte und auch nicht störte. Sie war einfach da, ganz ungeniert.

6. Kapitel: Monument von Gelassenheit [26:55]

Wenders aus dem Off

Unterwegs zum Innenhof des Louvre, wo am nächsten Tag Yohjis Defilee stattfinden sollte, begegnete uns zufällig auf einer Seinebrücke diese junge Japanerin, ganz von Yohji Yamamoto eingekleidet. Der selbst, inmitten der hektischen Proben zu der morgigen Modenschau, schien ein Monument von Gelassenheit.

Probe für Show mit Handkamera (Video) aufgenommen

kurzer Einwurf des Videomonitors mit denselben Bildern, vor rauschendem Hintergrund

Modelbeine im Zeitraffer

Y. im Atelier;

er spricht englisch

Wenn du solch ein starkes Gefühl für das Material hast, kannst du eine Show, eine Kollektion machen, im richtig guten Sinne. Verlierst du das Gefühl aber... dann wird aus

der Kollektion nur eine Ansammlung von Ideen, ohne eine Sicherheit und ohne feste Richtung.*

Wenders aus dem Off;
im Bild die Schuhe der
Models

Die Richtung, nun, die schien außer Yohji noch niemand zu kennen, zumindest hatte ich diesen Eindruck in der chaotischen Atmosphäre des Pariser Ateliers am Abend vor dem Defilee. Ich fühlte mich an die Stimmung eines Schneiderraums erinnert, kurz vor Fertigstellung des ersten Bildschnitts und tatsächlich war Yohjis Arbeit in dieser Nacht auch die, eine Montage herzustellen. Die Bildreihenfolge und die Aussage seiner Präsentation festzulegen.

7. Kapitel: Defilee [34:26]

Vorbereitungen für Defilee

Defilee;

Früher dachte ich... meine Kleider besäßen keine Nationalität. Ich glaubte wirklich, ich arbeitete für Leute, die

2 Videomonitor im Bild;

es nicht gab. „Das ist... nicht für Japaner, nicht für Franzosen,

links: Y. schneidert an Model

nicht für Amerikaner.“ Meine Kleidung sollte keine

rechts: in Büro

Nationalität haben... Aber als ich nach Paris kam, begriff

Y. spricht englisch

ich - ließ man mich begreifen -, dass ich Japaner war.

Tausendmal sagte man zu mir: „Sie repräsentieren die japanische Mode.“ Ich protestierte immer gegen diese Idee:

„Nein, ich repräsentiere nicht die japanische Mode!“ Sicher,

ich bin Japaner, ich bin in Japan geboren, aber ich

repräsentiere nicht die japanische Mode als solche. Das war

ein großer Konflikt für mich.*

8. Kapitel: Billard [38:47]

beim Billard spielen;

W: Wie wirst du mit dem Leistungsdruck in deinem Beruf

beide reden englisch

fertig?

Y: Das ist wahr. Der Wettbewerb bei uns ist groß, wegen dieser... mannigfaltigen... Jagd nach Umsatzzahlen. Du musst gewinnen, weil... Es gibt keinen Zweitbesten. Nein. „Wer ist der Beste?“, nur darüber reden wir. Man muss aber auch Achtung erwecken, im guten Sinne. Suchst du wirklich nur das große Geschäft, so kannst du große Umsätze machen, aber man achtet dich nicht. Du musst also Geschäft und Achtung gut verbinden. Du doch vielleicht auch?

W: Wenn es eine große Hauptidee für deine nächste Show gibt, musst du dann vorher sehr verschwiegen sein?

Y: Nein. Ich kann meine Skizzen, meine neuen Stoffe vor der Show jedem zeigen. Darin liegt das Geheimnis nicht.

W: Wo liegt es denn?

Y: In der Umsetzung dieser Ideen. Selbst wenn ich Isseys Skizzen stehlen würde - wir könnten sie nicht zuschneiden wie er. Es gibt da eine Art von... Fachwissen... ein technisches Können in jedem Betrieb. Das lässt sich nicht imitieren - vorher.

W: So hat jeder seine eigene Sprache?

Y: Ja, das glaube ich schon.

W: Hast du Angst, man könnte deine Sprache stehlen?

Y: Nein, das kann niemand.*

2 Videomonitor mit Y., dahinter Fashionshow;

links: Vorbereitungen; rechts: in Büro

Y. spricht englisch

Ich habe sehr oft das Gefühl, wie ein Kind zu reagieren.*

Y. in Videomonitor,

Y: Als ich meiner selbst bewusst wurde, also als vier oder fünf Jahre alter Junge, da war ich von Frauen umgeben.

dann beim Billard;
er spricht englisch

Meine Mutter schneiderte für die Nachbarschaft, und so lebte ich inmitten von Kleidern. Kam ich von der Schule, so waren da immer Kleider um mich, das hasste ich wie die Pest.

W: War dein Vater nicht da?

Y: Nein, mein Vater war tot...

W: Er war gestorben?

Y: Im Krieg.*

Centre Pompidou;
Y. spricht japanisch

Er war kein Berufssoldat. Er wurde eingezogen, er kam gegen seinen Willen in den Krieg und er fiel. Seine Freunde waren Gefangene in Sibirien. Wenn ich lese, was sie schrieben... Wenn ich das sehe und an meinen Vater denke, dann ist für mich dieser Krieg nicht vorbei. Für mich gibt es keine Nachkriegszeit. Was sie tun wollten und nicht konnten, das mache ich für sie. Dazu fühle ich mich ihnen verpflichtet. Was ich bisher getan habe, war alles eher zufällig, als ob ich schweben würde... Denke ich jetzt über mein Leben nach, so scheint mir, als ob ich nicht für mich allein kämpfte... Als ob es die Fortsetzung von etwas anderem sei.*

9. Kapitel: Markenzeichen [43:15]

Wenders aus dem Off;
Y. in Laden in Tokyo,
beim Signieren

Bei meinem zweiten Besuch in Tokyo, war Yohji gerade damit beschäftigt die Arbeiten einer Renovierung eines seiner dortigen Läden zu überwachen und diesen dann einzuweihen. Dabei wurde das Signieren zur schwierigsten Prozedur. Wenn die Handschrift ein Markenzeichen geworden ist, dann will in dieser Geste auch jedes Mal alles wieder aufs Neue gesagt und gezeigt sein.

Y. in Videomonitor,
davor Buch mit gemalten
Berg;
er spricht englisch

So ist meine Firma leider nicht. Ich stehe nicht auf der Spitze des Berges. Ich stehe eher so da. Ich bin hier unten. Alles, was ich tun kann, ist runterzufallen oder sie zu verkleinern, damit ich sie leichter halten kann.*

Wenders aus dem Off

Auf Japanisch bedeutet der Name Yamamoto „Am Fuße des Berges“.

Y. spricht englisch;
Video
Fokus auf Y.s Hände

Das perfekte symmetrische Objekt, auch wenn es der Mensch selbst ist, ist für mich nicht schön. In meinen Augen müsste alles asymmetrisch sein. Vielleicht fehlen mir die englischen Vokabeln für bestimmte Gefühle... Aber einige kostbare Empfindungen wie anmutig, würdig, freundlich, sanft... kommen für mich aus einem asymmetrischen Gleichgewicht. Sind also die Dinge von perfekter Symmetrie, heißt das für mich, dass sie hässlich sind. Man spürt dahinter nicht mehr die menschliche Hand... den Schweiß, der sie geschaffen hat. Ein Mensch kann keine perfekten Dinge schaffen, nur fehlerhafte. Nur dann rühren sie mich an, dann kann ich sie mögen. Wenn ich mal etwas fast Symmetrisches mache, möchte ich es am Ende doch brechen und wieder zerstören.*

10. Kapitel: Tokyo [48:19]

Fußgänger, Verkehr, Metro, Reklameschilder, Verkehrsschilder, Neonlichter

Wenders aus dem Off

Mitten im Getümmel von Tokyo bin ich mir urplötzlich darüber klar geworden, dass ein gültiges Bild dieser Stadt, durchaus ein elektronisches Bild sein könnte, nicht nur meine so heiligen Filmbilder auf Zelluloid. In ihrer eigenen Sprache

erfasste die Videokamera Tokyo in einer dieser Stadt ganz angemessenen Weise. Ich war platt. Eine Bildsprache, das war also demnach doch nicht das Privileg des Kinos. Musste man dann nicht alles umdenken, alle Begriffe von Identität, von Bildersprache, Form und somit von der Arbeit eines Autoren? Waren da nicht womöglich unsere zukünftigen Autoren, die Macher von Werbespaß und Videoclips und die Entwerfer von elektronischem Spielzeug und von Computersprachen? Mann oh mann.

Das Kino, diese Erfindung des 19. Jahrhunderts, diese schöne Kunst des mechanischen Zeitalters, diese Sprache von Licht und Bewegung, aus Mythen und Abenteuern, die von Liebe und Hass, von Krieg und Frieden, von Leben und Tod zu reden wusste, sollte die auf der Strecke bleiben? Und all diese Handwerker, hinter der Kamera, hinter den Scheinwerfern, an den Schneidetischen, sollten die alle umlernen? Würde es je ein elektronisches Handwerk geben? Einen digitalen Handwerker? Und wäre dann diese elektronische Sprache in der Lage, die Menschen des 20. Jahrhunderts zu zeigen, wie die Fotokamera des August Sander oder wie die Filmkamera eines John Cassavetes?

beim Billard spielen;
beide englisch

W: Was wäre, wenn du für eine Saison aufhörtest? Wärs du noch wer als Modeschöpfer?

Y: Nein. Hörst du nur einmal auf, dann wird jeder sagen: „Der ist am Ende!“ Also kannst du nicht aufhören.

W: Ich muss also weiter spielen, sonst bin ich erledigt.

Ich lebe noch!

Y: Du lebst noch? Nein, du bist erledigt!*

Y. in Videomonitor,
er spricht englisch

Y: Männer leben immer in ihren Wunschvorstellungen, Ideen, ihren Denkggebäuden. Die Frauen aber leben in der Wirklichkeit. Findest du nicht? Jede Frau mit hohen Absätzen, die Seidenstrümpfe trägt, die hinten eine Naht haben... Wenn ich so eine sehe, denke ich immer, dass sie älter sein muss als ich. So alt wie ich schon bin, sie wirkt noch älter als ich und erscheint mir hart und hässlich. Das kommt aus meiner Kindheit. Ich spüre, ich kann ihr nicht helfen, wenn ich das sehe: hohe Absätze!

W: Wenn du einen anderen Beruf ergreifen müsstest... Das klingt gut! Gibts einen anderen....

Y: Beruf für mich? Es müsste ein Beruf für Frauen sein. Ich warte ganz ruhig zu Hause, meine Frau geht zur Arbeit. Ich sitze vor dem Fernseher, lese Bücher und warte, bis die Frau heimkommt. Das ist angenehm. Das ist ein Beruf! Man muss sehr lieb und gut zu ihr sein. Auf Japanisch heißt das: himo. Das ist eine Leine. Ein ganz anderer Beruf.*

11. Kapitel: Moral des Handwerks [53:20]

Y. bei der Arbeit mit seinen Assistenten;
er spricht mit ihnen japanisch

Wenders aus dem Off
spult vor und zurück,
Zeitraffer

Einmal unterhielten wir uns über den Begriff des harten Handwerks und über die Moral des Handwerkers. Den wahren Stuhl bauen zu wollen, das wahre Hemd zu schneiden. Kurz: Im Fertigen einer Sache, das Wesen dieser Sache zu finden.

Y. spricht englisch

Mir gefällt deine Idee. Man muss den wahren Stuhl, die Jacke, das Hemd machen. Und ich muss... meinen Assistenten beibringen, wie man eine Schulter richtig

zuschneidet, oder was der richtige Schnitt eines Ärmels ist...
Wo der Faltenwurf für einen Ärmel ansetzt. Das ist das A und
O bei einem Hemd. Man muss Hunderte von Stunden daran
arbeiten und sich nur an diesem Schnitt erfreuen. Sonst hat
man in der Modebranche nichts zu suchen. Ich glaube... dass
ich deshalb manchmal insgeheim aufschreie: „Ich bin kein
Modeschöpfer, ich bin Schneider! Ich will nicht über Frauen
reden!“*

Wenders aus dem Off

In einer anderen Werkstatt und mit anderen Mitarbeitern
arbeitete Yohji an den Anproben für seine nächste Kollektion
in Japan, dem einheimischen Markt. Die ganze Atmosphäre
war eine andere, dieses Mal unterrichtete er, war wirklich der
Meister inmitten seiner Gesellen.

Y. beim Schneidern

Nach meinem Studienabschluss in der Haute Couture, sofort
danach, ging ich nach Paris, um mich umzusehen. Damals
kam gerade die Richtung, die neue Richtung des Prêt-à-porter
auf, mit Kenzo, Saint Laurent, Sonia Rykiel - lauter berühmte

Videomonitor eingeblendet
er spricht englisch

Namen. Als ich dann nach Tokio zurückkam, half ich zuerst
im Geschäft meiner Mutter. Sie war in unserem Viertel
Schneiderin. Ich wollte einfach nur etwas mit den Händen
machen. Es ist so schön, sich auf etwas zu konzentrieren!
Man vergisst alles, und die Zeit verstreicht wie im Flug, weil
man so konzentriert arbeitet. So tat ich nichts anderes als
zuschneiden... und hatte keinerlei Zweifel. Alles war ganz
einfach für mich: Ich nahm die Bestellungen der Kunden an,
schnitt die Muster zu und bereitete die Anproben vor. Man
braucht zwei bis drei Wochen, um ein Kleidungsstück fertig

zu stellen. Das war eine gute Zeit. Ich lernte viel über den weiblichen Körper... und über die Eigenarten von Textilien.*

Wenders aus dem Off

Einmal redeten wir über Stil und wie ein Stil zu einem enormen Problem werden konnte. Stil barg auch immer die Gefahr, zu einem Gefängnis zu werden, zu einem Spiegelkabinett, in dem man immer wieder nur sich selbst widerspiegelt und imitiert. Yohji kannte das Problem gut. Natürlich war auch er schon in diese Falle getappt. Er hätte sich daraus wieder befreit, sagte er, in dem Moment, in dem er seinen Stil zu akzeptieren gelernt hätte. Ganz plötzlich sei das Gefängnis einer großen Freiheit gewichen. Das ist, für mich, ein Autor. Jemand, der etwas zu sagen hat, erst einmal, der daraufhin das in seiner eigenen Sprache auszudrücken weiß und der schließlich innerhalb dieser Sprache die Unverfahrenheit findet, sich zum Wärter seines Gefängnisses zu machen, statt der Gefangene zu bleiben. Das Foto auf dem Fußboden war von Cartier Bresson und zeigte Jean-Paul Sartre. Was Yohji daran interessierte, war der Kragen. Der Kragen des Mantels von Sartre.

Videomonitor,

dahinter Fotobuch

12. Kapitel: Mode [1:01:12]

beide sprechen englisch

W: Du magst dieses Buch wohl sehr?

mehrere Fotobücher,

Y: Oh ja. Ich hab es gekauft, als ich zur Oberschule ging. Das ist eine... Enzyklopädie der Welt, der Bewohner der Erde.

Hände von Y.

Darin fand ich dieses Foto von Arbeiterinnen in einer großen Fabrik. Ich weiß nicht, was für eine Fabrik. Sehr charmante Frauen, in Arbeitsanzügen in der seltsamsten Zusammenstellung. Sie sahen wirklich charmant aus.*

Videomonitor

Wenders aus dem Off
Paris; Louvre

Es gibt nicht nur eine Mode von Kleidern, genauso gut gibt es eine Mode von Gebäuden, von Autos, von Rockmusik, von Uhren, Büchern, Filmen. Mode ist auch immer Bewegung und darin kann ihre Aufgabe liegen. Yohji arbeitete an mehreren Kollektionen gleichzeitig. Auch an seiner nächsten für Männer. War das für ihn eine andere Arbeit als die für Frauen?

Y. spricht englisch;
bei der Arbeit

Es macht mir keine Mühe, über Männer nachzudenken, Männerkleider zu machen - das kommt wie von selbst. Die kann ich entwerfen, als wollte ich sagen: „Also dann, auf geht's!“ So einfach ist das. Das ist, als spräche man... mit einem Freund, mit einem Bruder.*

Wenders aus dem Off

Was suchte Yohji in den alten Fotos? Warum hatte er sie ständig um sich, auch wenn sie oft gar keinen direkten Bezug zu seiner jeweiligen Arbeit hatten?

Y. spricht englisch;
im Bild sind seine Hände
und Fotobücher;

Darin findet man wirkliche Männer und Frauen, ich meine Menschen, die... die Wirklichkeit selbst tragen. Sie haben keine Kleider an, sondern die Wirklichkeit. Und das ist auch meine Idealvorstellung von Kleidung, denn... so glaube ich, man „konsumiert“ Kleidung nicht nur, man lebt auch sein Leben damit. Für mich heißt das: Genau das will ich erreichen. Nur ein Beispiel... Wurde man zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem nicht sehr reichen Land geboren, dann war der Winter wirklich ein Winter. Es war sehr kalt und du brauchtest einen dicken Mantel. Das ist Leben, das ist wirklich „Kleidung“, das hat nichts mit Mode zu tun. Der Mantel ist deshalb schön, weil es dir so kalt ist, dass du ohne

Autofahrt in Tokyo,
Videomonitor mit Y.

ihn nicht leben kannst. Er wird zu deinem Freund, deiner Familie. Da bin ich schrecklich eifersüchtig drauf. Könnte man meine Kleidung so tragen, wie glücklich wäre ich dann! Z.B. wenn Kleidungsstücke, Kleider, Jacken, ein Mantel herumliegen oder an der Wand hängen, dann kannst du an ihnen erkennen: „Das ist John, das ist Tony!“ Das bist du selbst! Heutzutage, in Japan z.B.... halten sich die Leute alle für reich, sie glauben, alles konsumieren zu können... selbst ihr Leben. Alles wird konsumiert! Sie verstehen nicht mehr... die einfachsten Dinge wie... Steine, Bäume, alles aus! Sie glauben, sie können einfach alles kaufen, das ist sehr traurig. Und so macht es mich sehr glücklich, zurückzukehren... Als ich jung war, so vor zwanzig Jahren, wollte ich gerne die Zeit modellieren können. Ich mag nämlich gebrauchte Kleidung, überhaupt Altes. Wenn das sich richtige anfassen soll, muss man zehn Jahre warten, denn Baumwolle lebt. Das heißt also: Zeit. Du bearbeitest Zeit. Ich dachte, könnte ich Zeit entwerfen, wie herrlich müsste das sein!*

13. Kapitel: Eindrücke [1:08:04]

Centre Pompidou;
spricht japanisch

Ganz allgemein gesagt, interessiert mich die Zukunft nicht, Y. ich glaube nicht an sie. Ich habe einfach kein Vertrauen in die Zukunft. Für das Morgen kann ich einfach nichts tun. Ich schlepe im Heute meine Vergangenheit herum, das ist alles, was ich weiß, alles, was ich verstehe. Positiver ausgedrückt: Als Mensch steht man immer an einem Fenster zwischen gestern und morgen und sucht das Gleichgewicht. Für mich selbst kann ich nur sagen, dass ich schnell alt werden will, um alles so schnell wie möglich zu beenden. Außer dem

Ende kommt nichts mehr, keine Zukunft, in der noch etwas beginnen könnte.*

Bilder von Paris

14. Kapitel: Erfolgreicher Abschluss [1:10:12]

Y. spricht englisch;
im Videomonitor

Fashionshow

Meine eigene Erfahrung ist die, dass ich... der einzige Sohn meiner Mutter gewesen bin. Mein Leben gilt dieser großartigen Frau. Für sie war die Gesellschaft, war die Welt, immer das Leben von Männern, eine Männerwelt. Ich muss sie also beschützen. In jedem Augenblick. Ich achte die Frauen, und gebe ihnen... vielleicht meine Kleider... um ihnen zu sagen: „Kann ich Ihnen helfen?“*

Wenders aus dem Off

Team schaut sich Video
der Show an

So, ihre Mission war beendet. Das Defilee in Paris war gut über die Bühne gegangen. Die ganze Mannschaft war hinterher komplett ins Atelier zurückgekehrt, um sich gemeinsam die Videoaufzeichnungen der Show anzusehen. Am Abend würden sie dann alle gemeinsam essen gehen und feiern und morgen würden sie alle gemeinsam nach Tokyo zurückfliegen, um am Tag der Ankunft dann gleich gemeinsam an der nächsten Kollektion weiterzuarbeiten. Erst hier, angesichts dieser müden, aber zufriedenen Gesichter, habe ich begriffen wie die zärtliche und empfindliche Sprache Yohjis in all seinen Kreationen überleben konnte. Diese Leute hier, die Assistenten und Mitarbeiter seiner Firma, die mich manchmal ein wenig an ein Kloster hatten denken lassen, das waren seine Übersetzer. Mit all ihrer Aufmerksamkeit, ihrer Sorgfalt und ihrer Besessenheit wachten sie darüber, dass seine Arbeit in allen Kleidungsstücken intakt erhalten blieb und dass jedes Kleid,

jedes Hemd und jede Weste, die gefertigt wurden, ihre Würde behielten. Innerhalb einer industriellen Produktion waren sie die Schutzengel der Arbeit eines Autoren.

Applaus vom Team

Gruppenfoto;

Mutter sitzt neben ihm

Ich sah diese Gruppe vor mir, also als eine Art Filmteam und damit Yohji schließlich, inmitten seines Teams, wie einen Regisseur bei den Dreharbeiten an einem endlosen Film. Nur, dass seine Bilder nie auf einer Leinwand vorgeführt würden. Jeder Mann, der in Yohjis Kino Platz nahm, sah sich vielmehr selbst auf der höchst privaten Leinwand, die einen Spiegel darstellt, in dem man sein eigenes Bild findet. Dieses Bild von sich betrachten zu können, so dass man dabei seinen Körper, seine Erscheinung, seine Geschichte, kurz, sich selbst, offener und besser wahrnimmt und akzeptiert. Das, so scheint mir, ist das immer neue und immer gleiche Drehbuch des freundlichen Films von Yohji Yamamoto.

Hände von Arbeitern;

sie schneiden

Aus dem Notizblock von Bildern, die ich also gesammelt habe, während ich Yohjis Arbeit über eine Zeit lang beobachten konnte, habe ich mein Lieblingsbild bis zum Schluss aufgehoben. Ein elektronisches Auge hat da das Glück gehabt, ein paar Schutzengel bei der Arbeit zu erwischen.

Videomonitor mit Fashionshow, dahinter Rauschbild

15. Kapitel: Abspann [1:15:11]

Abspann mit Rauschbild-Hintergrund

Wim Wenders befragt von Roger Willemsen

(Interview zu „Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten“)

R: Wir schreiben das Jahr 1989, Wim Wenders dreht einen Film, der heißt „Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten“. Hat es den Regisseur Wenders nicht in den Fingern gejuckt, was zur deutschen Wiedervereinigung zu machen?

W: Gedreht hab' ich den Film natürlich im Jahr vorher. Und zur deutschen Wiedervereinigung: Damals schon gab es ja so wahnsinnig viele Bilder, viel zu viel, im Überfluss, dass ich das Gefühl hatte, dem kann man gar nichts hinzufügen. Gedreht hab' ich wie ein Blöder in Berlin 89, nur ich hab' daraus keinen Film gemacht. Ich hab' mir jedenfalls in der Zeit unmittelbar vorher, als Kameramann und Tonmann, als das absolute Miniteam, das war nämlich in diesem Fall nur noch ich alleine, in Paris und Tokyo rumgetrieben und hab' mit dem Yohji Yamamoto nen Film gemacht. Weil das ein Tagebuchfilm war, und ich wirklich mal bis ans absolute Extrem gehen wollte, hab' ich ihn, bis auf einige Sequenzen, wo der Robby Müller Kamera gemacht hat, in großen Teilen als One-Man-Show gemacht. Also Kamera selbst gemacht und Ton.

R: „Aufzeichnungen“ unterstellt, dass es 'ne freie Form war. War 'ne Erleichterung vermutlich, keine allzu gebundene finden zu müssen.

W: Nö, es war eher so 'ne Art Tagebuchform, wo man ja eigentlich auch machen kann, was man will. Entweder man schreibt 'ne kleine Notiz oder man macht 'ne Geschichte draus. D.h. jede Szene konnte potenziell wieder einfach nur ein Bild sein, wo man was dazu erzählt oder konnte 'ne ganze Sequenz werden. Ich wollte halt rauskriegen, wie das kommt, dass Mode immer wichtiger wurde in unserem Leben, nicht nur in meinem, sondern überhaupt im Leben unserer Gesellschaft damals. Wusste darüber nicht viel. Aus Vorurteilen weiß man nie was, auch aus den eigenen und hatte das Gefühl, da ist wirklich viel mehr dahinter, als man ahnt. Kannte ein bisschen, als einzigen Designer, den Yamamoto, weil die Sachen von dem waren mir schon öfter aufgefallen, bei meiner Freundin damals, auch ein paar Klamotten, die ich selbst gekauft hatte. Da war irgendwie was dran, was Kleider sonst nicht hatten und deswegen hab' ich mir gedacht

vielleicht kann man, wenn man den mal trifft und mit dem redet und rauskriegt, wie arbeitet so einer, vielleicht kriegt man was raus über das Phänomen Mode.

R: Wobei der Auftrag kam von außen? Es war eigentlich ein Dreiteiler geplant und du hast Yamamoto dir selber ausgesucht.

W: Die Anregung über Mode nachzudenken kam vom Centre Pompidou, in Paris, die darüber was machen wollten und gewünscht hätten, dass jemand, der nix damit zu tun hat, da mal einen Blick drauf wirft. Mode im Allgemeinen, so als Modegeschäft, hat mich nicht so interessiert, aber einen Designer kennenzulernen, von dem ich mir erhoffte, dass der sozusagen das ganze Phänomen mir was erleuchten würde, da hatte ich dann Lust dazu. Dann hab' ich mir den Yohji ausgedacht. Ansonsten, außer diesem Anstoß hat das Centre Pompidou dann nicht mehr viel dazu geliefert, weil das, was ich machen wollte, war besser, wenn ich das allein produzieren würde. Ich hab' also, nachdem sie den Anstoß und die Idee gegeben haben, denen gesagt, na also gut, dann lasst mich mal machen und ich zeig' euch dann und die haben sich dann sehr gefreut, als der Film rauskam, der auch seine Premiere hatte, seine Weltpremiere im Centre Pompidou aber ansonsten, weder in der Produktion, noch sonst was mit denen zu tun hatte.

R: Du sagst One-Man-Show. Das heißt auch, dass du dich etwas stärker als früher versöhnt hast mit dem Material Video, auf dem du relativ viel gedreht hast für den Film.

W: Ja, ich hab' angefangen mich richtig anzufreunden damit und gerade für die Form des Tagebuchs, das für ein geradezu ideales Medium zu halten. Es hatte schon angefangen damals bei „Lightning over Water“, dass ich gemerkt hab', da ist vielmehr dahinter als diese Verteufelung, das ist der Krebs des Films, das war sozusagen die Ausgangsposition, aber dann hab' ich doch gelernt, dass da eine große Wahrheitsfähigkeit drin war, in dem Material und hab' dann privat, aber auch in verschiedenen Filmen Video eingesetzt und zum ersten Mal richtig auch gedreht in „Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten“.

R: Dem könnte eine Erschütterung vorausgehen, nämlich die, dass der Film plötzlich nicht mehr das alleinige Recht auf eine bestimmte Form der Wahrheitsfindung hat und das kann Video auch.

W: Das kann Video auch, zumindest kann es das, konnte es das damals, indem es auf Film landet. Also, indem es über Monitore, indem es aufgeblasen wird, indem es letzten Endes doch auf der Leinwand landet. Die Bänder an sich und Video als was, was man auf dem Monitor sieht, ist für mich nach wie vor damals was Inexistentes gewesen. Also Video an sich nur zu drehen und dann hat man diese Bänder, das hieß gar nichts, das war so gut wie nix. Aber wenn man das dann wieder auf die eine oder andere Art mit Film wiederum verdoppelt hatte, aufgezeichnet hat oder auf irgendeine Art auf einer Leinwand abgefilmt hatte, sodass das Videobild dann als Filmbild weiterexistiert hat, da fand ich konnte es Sachen leisten, die Film nie konnte.

R: Es gibt ein sehr überraschendes Moment darin ganz und besonders im Bezug auf das Thema Mode. Man erwartet etwas Glamouröses, man erwartet schöne Körper, schöne Faltenwürfe und so fort. Was man findet, ist Videomaterial, was bewusst so aussieht, ist Blitz-Screen, Verdreifachung von Bildern sogar, wo man einen Laufsteg nur noch so groß sieht und dann plötzlich zwei mal daneben 'ne Anprobe und Yamamoto bei der Arbeit oder so etwas. Man hat das Gefühl, du hast erstmal versucht, den Glanz zu zerstören, den diese Industrie ja auch permanent produziert.

W: Ja, weil das war wirklich das Falschbild von Mode, reduziert auf den Laufsteg. Das war der Holzweg, im wahrsten Sinne des Wortes. Und mich hatte wirklich interessiert, wie kommts, dass bis zu dem Moment, also wie, was macht einer, bis dass er eine Kollektion zusammen hat. Also was ist der Weg dahin und das ist gar kein glamouröser Weg, das ist ein Handwerk, das sind viele Leute die mit zusammenarbeiten, heftig arbeiten müssen. Es ist auch 'ne Archivarbeit, ist 'ne Arbeit mit Fotos, ist 'ne Arbeit in der Zeit, es ist 'ne Arbeit von Casting, es ist in vieler Hinsicht 'ne Arbeit, die der Arbeit der Vorbereitung eines Films gar nicht unähnlich ist.

R: Man sieht Yamamoto auch, wie er dir Fotos vorlegt und kommentiert, wie schön die Faltenwürfe sind auf diesen Fotos. Und wie er, ich glaub es ist sogar Walker Evans auch mal dabei, wie er gerade Dinge, die eigentlich nicht perfekt geschnitten sind, also die 'ne verzogene Naht haben, oder die eben aus diesem Ideal des Perfekten, wie übrigens an dem, was du im Moment trägst auch, wo das Revers nur an einer Stelle mit

‘ner Litze abgesetzt wird, wo er also gerade Asymmetrie unterstützt. Hast du das Gefühl, dass du auch einem Historiker damit begegnet bist?

W:O ja, das Schönheitsideal von Yohji hat mich überrascht, dass ihm eher was gefällt, was benutzt ist und schief ist und asymmetrisch ist und was so ist, als ob man damit schon Jahre lang gelebt hätte. Das hat ihn mehr interessiert als das Neue. Und es ist auch was Wahres dran an seinen Kleidern, wenn man die ansieht, dass man das Gefühl hat, das gehört zu mir, das ist mein Lieblingsanzug seit zehn Jahren, obwohl man ihn zum ersten Mal eigentlich anzieht. Ja und da ist was dran an dieser archäologischen Arbeit, die bei dem wirklich eine Arbeit ist von dem was man von der Kleidung wirklich erwartet, was man also, ich würde sagen, als zweite Haut braucht, mit allen Konsequenzen also, auch die das dann auf die eigene Identität und das Wohlfühl hat, also der arbeitet viel mehr an der Psychologie der Kleidung, als an der Ästhetik.

R: Und die andere Verwandtschaft ist unter Umständen die, zwischen der Filmindustrie und der Modeindustrie.

W:Die haben echt so viel gemein, dass ich wirklich überrascht war und ganz von den Socken, wie weit also da Recherchen gemacht werden müssen, wie weit da ein Casting ‘ne Rolle spielt. Eine lange Vorbereitung. Wie weit auch so eine Kollektion auch ‘ne Art Drehbuch ist, die er sozusagen entwirft, wo auch eine Geschichte drin steht. Insgesamt war der ganze Prozess, den ich ja mitgemacht hab, vom Anfang bis zum Ende einer Kollektion, einer der mich in jeder Hinsicht erinnert hat, an meine eigene Arbeit.

R:Warum fängt ein Film über Mode mit einem Exkurs über Identität an?

W:Weil ich fand, dass das die Hauptarbeit des Modemachers ist. In einer Zeit, in der es sehr schwierig ist, mit all dem, was auf einen einstürmt, auch mit all dem, was man sich kauft, und ausprobiert, sozusagen seine eigene Identität zu behaupten, grade im Bezug auf das, was man anzieht und was man fährt und was man hört und was man sieht. Und Yohjis Arbeit ist halt eine, die von Anfang an darauf angelegt ist, der Frau oder dem Mann, der sich das anzieht von ihm, zu helfen, bei sich selbst zu sein, sich wohl zu fühlen und mit sich eins zu sein. Und das ist ‘ne erstaunliche Arbeit, ist gar nicht das, was man erwartet, das einer macht. Ich glaube, das machen auch nicht alle, ich glaube, es gibt jede Menge Designer, die echt nur sozusagen an der Schale arbeiten,

am Äußeren ohne das von innen hinaus nach außen zu arbeiten. Der Yohji arbeitet echt aus der Seele heraus.

R: Ein anderes Überraschungsmoment mit dem der Film anfängt, ist, dass wir erst diesen Exkurs über Identität gehört haben oder dieses Intro über Identität und dann sehen wir - und die Einstellung ist unter Filmemachern regelrecht legendär geworden - wir sehen einen fahrenden Waagen, wir gucken durch die Windschutzscheibe und es sieht uns an, ein Videomonitor auf dem auch ein Waagen, offenbar durch die Windschutzscheibe, durch eine andere Stadt fährt. D.h. wir haben zweimal die Wahrnehmung einer Fahrt durch die Stadt. Wir haben den Gedanken über Identität noch im Kopf und sehen uns der Nicht-Identität von Städten gegenüber. Also, beide Straßen sehen verwandt aus, obwohl sie unter Umständen Tausende von Kilometern entfernt liegen.

W: Das eine ist Tokyo, das andere Paris, ja. Ich wollte auch nicht so einen ideologischen Diskurs machen über Mode und das, was in diesem Fall ein Modemacher, was seine Arbeit ist. Ich wollte auch gern zeigen, wie es in dem Handwerk von Yamamoto, das ja sehr viel mit Touch zu tun hat, also, mit dem Gefühl, mit Stoff, mit, wie verschiedene Stoffe sich auf der Haut anfühlen, wie die zusammenspielen. Dass es da 'ne Parallele gibt in meinem eigenen Handwerk, wo es ja auch 'ne Stofflichkeit gibt, das Filmmaterial hat 'ne Stofflichkeit, ganz andere als das Videomaterial. Und ich wollte also in dem eigenen Handwerk was wiederfinden, was irgendwie 'ne Parallele in Yohjis Handwerk hatte und ich dachte, dass das grade mit, weil ichs grade in dem Moment ausprobiert hatte, grade sich gut übersetzt hat in Filmarbeit und Videoarbeit und das zusammenzuführen. Das eine im anderen vorkommen zu lassen, das war auch 'ne Schneiderarbeit.

R: Trifft der Film auch 'ne Aussage über die Identität von Städten?

W: Ja, eine der Stofflichkeiten dieser Arbeit, der sich ja fast über ein Jahr hingezogen hat, war, dass wir in Paris und Tokyo gedreht haben. Mit demselben Mann, eigentlich dieselbe Arbeit, die aber doch so anders war, wenn er sie in Tokyo ausgeführt hat, als wenn er sie in Paris ausgeführt hat. Also, sozusagen drumrum alles anders war und das hat mich dann den Film ausweiten lassen auch, nicht nur auf Mode, sondern auch wie Städte uns beeinflussen, und eigentlich wie, dass Städte auch ne Art zweite Haut bilden,

so wie die Kleidung, nur auf einer ganz anderen Ebene, nur dass da auch was reinkommt, was in den Bereich Mode hineingehört. Wie sind wir ständig programmiert von unseren zweiten Häuten.

R: Mir fiel an einer Stelle des Filmes sogar ein Stummfilmdramaturg ein, der Béla Balász, der ein Buch schrieb, 23 glaub ich, „Der unsichtbare Mensch“ und sagt, wie gut wir uns lesen könnten, wenn wir nicht die Worte hätten, sondern stattdessen auf Faltenwürfe, Gesten, Positionen, Mimik viel mehr achten würden und dann macht er ein sehr schönes Beispiel, indem er sagt, bei einer griechischen Skulptur, da konnte man von hinten sehen, ob die Skulptur vorne lachte oder nicht. Und so übertrieben das sein mag oder klingen mag, so plausibel ist es, dass wenn man in dem Augenblick, wenn man Kleider auch so lesen würde, dass man dann in filmisches Moment, also in ein Entziffern eigentlich des Körpers käme, dass dem regelrecht verwandt wäre.

W: Er ist ein großer Held von mir, der Béla Balázs und es ist genau die Arbeit vom Yohji, der genau das versucht zu machen, der sozusagen in dem Faltenwurf und in dem Stoff und in dem Material und auch wenn es von hinten gesehen ist, den Menschen vorne zum Lächeln bringen will und das auch kann.

R: Und damit erübrigt sich fast noch 'ne Frage zu stellen, nach dem, was Ethik in der Mode ist, für Yamamoto.

W: Es ist vielschichtig, was Ethik, eigentlich möchte er vor allem dem Menschen dienen, es ist erstaunlich, man denkt so ein Modeschöpfer ist ein arroganter Hund. Der Yohji ist allen Ernstes jemand, der sich gerne in den Dienst von Menschen stellen möchte und der also gerne - er sagt es ja auch selbst - vor eine Frau treten möchte und sagen möchte: „How can I help you?“ Was brauchen Sie jetzt eigentlich, damit Sie jetzt sich heute Abend besser fühlen und vielleicht auch morgen, tagsüber und kann ich da nicht was tun?

R: Das erinnert an den alten Schauspieler von Ozu.

W: Ganz genau. Insofern ist da 'ne ganz japanische Qualität drin. Ich find es aber 'ne ganz glorreiche Tat, dass er wirklich es geschafft hat, als einzelner Modemacher eine ganze Generation von Frauen von den Stöckelschuhen runter zu bringen.

R: Und Vivienne Westwood hat sie dann wieder drauf gestellt.

W:Ja, na gut. Irgendjemand darf das dann auch wieder umgekehrt machen, aber erstmal wieder auf den Boden zu kriegen, das war nicht schlecht.

Filmprotokoll 2: Tokyo-Ga

Kommentar

Text

1. Kapitel: Einführung [00:00]²³

Wenders aus dem Off

Wenn es in unserem Jahrhundert noch Heiligtümer gäbe, wenn es so etwas gäbe, wie das Heiligtum des Kinos, müsste das für mich das Werk des japanischen Regisseurs Yasujiro Ozu sein.

54 Filme hat er gedreht, Stummfilme in den 20er Jahren, Schwarz-Weiß-Filme in den 30er und 40er Jahren und schließlich Farbfilme bis zu seinem Tode im Jahre 1963 am 12. Dezember, dem Tag seines 60. Geburtstags.

Ozus Filme erzählen, mit äußerster Sparsamkeit der Mittel und auf das Allernotwendigste reduziert, immer wieder dieselben einfachen Geschichten, von immer wieder denselben Menschen, in derselben Stadt: Tokyo.

Diese Chronik von annähernd 40 Jahren, zeichnet die Veränderungen des Lebens in Japan auf. Ozus Filme handeln von einem langsamen Verfall der japanischen Familien und damit vom Verfall einer nationalen Identität. Aber nicht, indem sie mit Entsetzen auf das Neue, Westliche oder Amerikanische deuten, sondern indem sie mit einer distanzierten Wehmut den gleichzeitig stattfindenden Verlust beklagen.

So japanisch diese Filme auch sind, so allgemeingültig sind sie zur gleichen Zeit. Ich habe darin alle Familien in aller Welt wiedererkennen können. Auch meine Eltern, meinen Bruder und mich. Für mich war das Kino nie vorher und nie

²³ Anm.: Die Kapiteleinteilung und deren Titel sind der DVD entnommen und sollen hier nur der besseren Übersicht dienen.

mehr seitdem, so nah an seinem Wesen und seiner Bestimmung, ein Bild des Menschen des 20. Jahrhunderts zu geben, ein brauchbares, wahres und gültiges Bild, indem er sich nicht nur wiedererkennen, sondern von dem er vor allem über sich selbst lernen konnte.

Anfang von
„Tokyo-Story“
von Yasujiro Ozu;
in japan. Sprache

- Guten Tag! Reisen Sie heute ab?
- Ja, am Nachmittag.
- Endlich werden wir all unsere Kinder gemeinsam sehen.
- Sie erwarten Sie sicher schon ungeduldig in Tokyo.
- Passen Sie auf das Haus auf!
- Keine Sorge!
- Ich beneide Sie um Ihre gut etablierten Kinder. Sie haben Glück!
- Nicht soviel, wie Sie glauben!
- Das Wetter ist wirklich schön!
- Es ist ein Segen!
- Gute Reise! Viel Vergnügen!
- Danke! Bis bald!
- Ich finde das aufblasbare Kissen nicht.
- Es muss da sein. Suche nur!
- Hier ist es!²⁴

Wenders aus dem Off ;
schwarzer Hintergrund

Ozus Werk hat meinen Lobpreis nicht nötig und auf jeden Fall könnte so ein Heiligtum des Kinos auch nur im Imaginären angesiedelt sein. Meine Reise nach Tokyo hatte deshalb nichts von einer Wallfahrt. Ich war neugierig, ob ich überhaupt noch etwas aufspüren könnte aus dieser Zeit, ob überhaupt noch etwas übrig war von diesem Werk. Bilder

²⁴ Anm.: Alle mit Stern* versehenen Absätze sind dem Untertitel der DVD entnommen. Die Originalsprache ist im Kommentar genannt.

vielleicht, oder sogar Menschen oder ob sich in den 20 Jahren seit Ozus Tod so viel in Tokyo und Japan verändert hätte, dass davon nichts mehr wiederzufinden sei.

2. Kapitel: Ankunft in Tokio [05:54]

Titel	Tokyo-Ga von Wim Wenders. Ein gefilmtes Tagebuch.
Wenders aus dem Off nebenher läuft Prolog	Ich habe nicht mehr die geringste Erinnerung. Ich erinnere mich gar nicht mehr. Ich weiß, ich war in Tokyo. Ich weiß, es war im Frühjahr 83. Ich weiß, ich hatte eine Kamera dabei und ich habe gedreht. Diese Bilder gibt es jetzt und sie sind meine Erinnerung geworden. Aber, ich denke mir, wäre ich ohne Kamera dort gewesen, würde ich mich jetzt besser erinnern können.
Flugzeug	Im Flugzeug gab es irgendeinen Film. Und wie immer habe ich versucht nicht hinzuschauen und wie immer hab ich doch hinschauen müssen. Ohne den Ton erschienen mir die Bilder dort vorne auf der kleinen Leinwand nur umso leerer, eine hohle Form, Vortäuschung, Imitation von Gefühlen. Es tat gut, einfach nur aus dem Fenster zu schauen. Wenn man doch nur so filmen könnte, dachte ich mir, wie man manchmal die Augen aufmacht. Nur schauen, ohne irgendetwas beweisen zu wollen.
U-Bahn, Autobahn: Tokyo	
Männer beim Picknick im Park	
Wenders aus dem Off	Tokyo war wie ein Traum. Und meine eigenen Bilder hier, kommen mir heute vor wie erfunden. So, wie wenn man nach langer Zeit einen Zettel wiederfindet, auf den man irgendwann im Morgengrauen einmal einen Traum hingekritzelt hat. Man liest verwundert und erkennt keines

der dort beschriebenen Bilder wieder, als handle es sich um den Traum eines anderen. So erscheint es mir jetzt auch als unwahrscheinlich, dass ich bei meinem ersten Spaziergang tatsächlich auf diesen Friedhof gestoßen sein soll. Wo unter den blühenden Kirschbäumen Gruppen von Männern beim Picknick saßen und tranken und lachten. Überall wurde fotografiert und noch lange klang mir das Krächzen der Raben in den Ohren.

Reklamebilder, U-Bahn

Wenders aus dem Off

Erst ein kleiner Junge in der U-Bahn, der einfach nicht mehr weiterwollte, hat mir wieder vor Augen geführt, weshalb meine Bilder aus Tokyo mir wie eine traumwandlerische Wahrnehmung erschienen. Wie von keiner anderen Stadt hatte ich ja von Tokyo und seinen Bewohnern ein Bild und eine Vorstellung, lange bevor ich je dort hingelangt bin. Aus den Filmen Ozus nämlich. Keine andere Stadt mit den Menschen in ihr, ist mir je so nah und so vertraut gewesen. Diese Nähe hatte ich wiederfinden wollen. Und diese Vertrautheit war es, wonach meine Bilder aus Tokyo auf der Suche waren. In dem kleinen Jungen in der U-Bahn, hatte ich eines der zahllosen aufsässigen Kinder aus Ozus Filmen wiedererkannt oder besser, wiedererkennen wollen. Vielleicht war ich auf der Suche nach etwas, was es nicht mehr gab.

U-Bahn, die tokyoter Masse, Mangas lesende U-Bahnfahrer

3. Kapitel: Im Spielsalon [13:16]

Pachinko-Spielhalle

Wenders aus dem Off

Bis spät in die Nacht hinein und dann in jeder darauffolgenden Nacht, habe ich mich in einen der zahllosen Pachinko-Spielsalons verloren, in dem ohrenbetäubenden

Lärm, in dem man, unter vielen, nun doch nur umso mehr allein, vor einer Maschine sitzt, und mit dem Blick den unzähligen Metallkugelchen folgt, die ihren Weg zwischen den Nägeln hindurch nehmen, die meisten ins Aus und nur die wenigsten in eins der gewinnbringenden Ziele. Eine Art Hypnose geht von diesem Spiel aus, ein merkwürdiges Glücksgefühl. Zu gewinnen ist kaum etwas, außer, dass die Zeit vergeht, dass man für eine Weile ganz außer sich und eins mit einer Maschine ist und dass man vielleicht vergessen hat, was immer man vergessen wollte. Dieses Spiel ist erst nach dem verlorenen Krieg aufgekommen, als es für die Japaner ein nationales Trauma zu vergessen gab. Nur die geschicklichen oder die glücklichen und natürlich die professionellen Spieler können ihre Kugeln nennenswert vermehren und hinterher eintauschen für Zigaretten, Lebensmittel oder alles mögliche elektronische Spielzeug oder für Gutscheine, die man, wenn auch illegal, in einer der Gassen in der Umgebung für Bargeld eintauschen kann.

4. Kapitel: Nachtleben [17:15]

- Taxifahrt
Wenders aus dem Off
- Ich fuhr im Taxi zurück ins Hotel. Für einen Aufpreis gab es einen Fernseher und noch mehr Krach für die Augen und die Ohren.
- Wenders aus dem Off
- Je mehr mir die Realität von Tokyo als beliebige, lieblose, bedrohliche, ja sogar unmenschliche Bilderfülle erschien, umso größer und mächtiger wurde in meiner Erinnerung das Bild der liebevollen und geordneten Welt der mythischen Stadt Tokyo aus den Filmen des Yasujiro Ozu. Vielleicht war es das, was es nicht mehr gab, einen Blick, der noch Ordnung

schaffen könnte, in einer immer heilloseren Welt, der die Welt noch durchsichtig machen könnte.

Wenders aus dem Off Vielleicht wäre so ein Blick auch einem Ozu heute nicht mehr möglich, vielleicht hatte die hektisch wachsende Inflation von Bildern schon zu viel zerstört, vielleicht sind Bilder, die die Welt einen und eins mit der Welt sein können, heute schon für immer verloren.

Wenders aus dem Off Nach John Wayne war nicht das Sternenbanner erschienen, sondern der rote Kreis der japanischen Flagge. Und im Einschlafen dachte ich noch, schon ganz blödsinnig, wo ich jetzt bin, ist die Mitte der Welt. Jeder schieß Fernseher überall, konstituiert die Mitte der Welt. Die Mitte ist eine lächerliche Idee geworden, weil auch die Welt, ein Bild von der Welt, eine lächerliche Idee, je mehr Fernsehapparate es auf der Welt gibt. Nieder mit dem Fernsehen!

5. Kapitel: Besuch bei Chishu Ryu [21:37]

Wenders aus dem Off An einem der nächsten Tage besuchte ich den Schauspieler Ryu Chishu. In fast allen Filmen von Ozu hat er mitgespielt seit der Stummfilmzeit. Auf den Männerrollen, die weit über seinem eigenen Alter lagen. In vielen der späten Filme Ozus, war er der Vater. Obwohl er selbst kaum älter war als die Schauspieler und Schauspielerinnen, die seine Söhne und Töchter darstellten. Einmal habe ich ihn an ein und demselben Tag in zwei verschiedenen Filmen von Ozu gesehen. In dem ersten, von Anfang der 30er Jahre, spielte er das Leben eines Mannes vom jungen bis weit ins späte Alter und in dem zweiten Film von Ende der 50er Jahre, war

er dann tatsächlich so alt, wie er sich damals gespielt hatte. Die Rollen und die Geschichten in beiden Filmen waren beinahe identisch gewesen. Nie habe ich größeren Respekt vor einem Schauspieler gehabt, als an jenem Tage vor Ryu Chishu. Das versuchte ich ihm zu erzählen. Aber mein Kompliment machte ihn nur verlegen, bescheiden wich er aus.

Ryu Chishu spricht japanisch...

Wenders übersetzt aus dem Off
Ryu in Nahaufnahme

Zu jener Zeit, sagte er, sei sein tatsächliches Alter 30 Jahre gewesen und die Rolle, auf die ich ihn angesprochen hatte, die eines 60jährigen. Es sei nicht darum gegangen, Alter zu erspielen, sondern ausschließlich darum, alt auszusehen. Ozu habe ihm immer nur gesagt, wie er etwas zu tun hat und er habe das dann ausgeführt, so wie befohlen, ohne sich groß Gedanken zu machen. Überhaupt sei das Schauspielen unter Ozu viel weniger ein Einbringen von Erfindungen oder Erfahrungen seitens der Schauspieler gewesen, als vielmehr das präzise Ausführen von Ozus Anweisungen.

Ob Ozu viel geprobt habe, ließ ich Ryu durch den Dolmetscher fragen.

Das sei natürlich von dem Schwierigkeitsgrad der jeweiligen Szene abhängig gewesen. In vielen Fällen seien zwei oder drei Proben ausreichend gewesen und dann habe man gedreht. Aber ausgerechnet in seinem Fall, muss er zugeben, sei Ozu selten mit dem ersten oder zweiten Tape zufrieden gewesen. Mit ihm habe es oft sehr lange gedauert.

Er erinnere sich an einen Fall, wo er eine Szene mehr als zwanzig Mal geprobt und anschließend mehr als zwanzig

Mal gedreht habe. Er selbst habe nicht die geringste Ahnung gehabt, was er denn falsch mache und sich nur gedacht, auch ein schlechter Schütze muss doch einmal ins Schwarze treffen, wenn man ihn nur lange genug herumballern lässt. Ozu habe ihn am Ende schließlich nur ganz freundlich gefragt: „Ryu, heute ist wohl nicht Ihr bester Tag. Oder wollen Sie mich auf die Probe stellen?“ Mit anderen, besseren Schauspielern als ihm, sei Ozu jedenfalls oft nach eine oder zwei Takes zufrieden gewesen. Aber mit ihm, Ryu, sei das Arbeiten wohl schwierig gewesen, und er müsse sich wohl zu den Schlechteren zählen.

Für Ryu sei das Verhältnis zu Ozu stets das von einem Schüler zu seinem Lehrer gewesen. Oder das vom Sohn zum Vater. Obwohl Ozu nur ein Jahr älter gewesen sei als er, habe es doch einen riesigen Abstand zwischen ihnen beiden gegeben, was den Intellekt betroffen habe. Und Ozu sei immer der Lehrer gewesen, der Meister, von dem er, Ryu, immer nur gelernt habe, von Anfang bis zu Ende.

Ozu, der Meister, sei von außerordentlicher Charakterkraft gewesen und habe alles um ihn herum nach seinem Bild geformt. Alles sei so zu Ozu geworden. Im Studio zum Beispiel, habe er sich nicht nur um die Bauten und Dekorationen im Großen, sondern um jede Einzelheit und jede Kleinigkeit gekümmert. Jedes Kissen habe er zurecht gerückt und jedem einzelnen Gegenstand seinen Platz gegeben. Selbst an die Kostüme habe er vor dem Drehen immer noch letzte Hand angelegt. Nichts sei dem Zufall überlassen worden. Bis ins letzte Detail sei in einem Ozu-Film alles von Ozu selbst bestimmt worden. Und wenn

jemand so genau wisse, was er wolle, so schloss Ryu, habe das wohl auch seine Richtigkeit.

Er habe unter Ozu gelernt, sagte Ryu, sich selbst zu vergessen. Sozusagen ein unbeschriebenes Blatt zu werden. Er habe gelernt, an nichts als an seine Arbeit zu denken und das habe eben vor allem bedeutet, auch von dieser Arbeit nie einen fest gefassten Begriff zu haben. Im Gegenteil. Wie man dem Ozu-Bild am nächsten käme, wie man sich bewegen könne, im Einklang mit den Anweisungen des Meisters, darum hätten seine Gedanken ständig gekreist und das sei seine einzige Vorbereitung gewesen.

Andere Filme oder andere Schauspieler hätten ihn nicht beeinflusst. Es sei ihm nur darum gegangen, eine Farbe auf Ozus Palette zu werden. Es sei das große Glück in seinem Leben gewesen, dass Ozu ihn damals unter vielen ausgewählt habe, ausgerechnet ihn. Sein Leben hätte sonst wohl eine völlig andere Wendung genommen. Ozu habe ihm eine Rolle gegeben und ihm Dinge beigebracht, mitunter mit sanfter Gewalt, die er sonst nie gelernt hätte. Durch Ozu sei er von einem Niemand zu einem mit dem Namen Ryu geworden. Ozu habe ihn geschaffen, anders könne er darüber nicht denken.

Auf dem Bahnhof

Die Frauen hatten Ryu Chishu erkannt, weil er vor nicht langer Zeit in einer populären Fernsehserie mitgespielt hatte. Nie würde ihn heutzutage noch jemand wegen seiner Rollen in den Ozu-Filmen ansprechen, erklärte er uns später, wie zur Entschuldigung.

6. Kapitel: An Ozus Grab [29:40]

Weiterhin
Wenders aus dem Off

Mit der Bahn fahren wir zu dem nahegelegenen Friedhof, auf dem Ozu begraben liegt. „Kita Kamakura“ die Bahnstation kommt in einem seiner eigenen Filme vor.

Auf dem Friedhof

Ozus Grabstein trägt keinen Namen, nur ein altes chinesisches Schriftzeichen *Mu*, was soviel heißt wie die „Leere“, das „Nichts“.

Im Zug

Wenders aus dem Off

Ich dachte über dieses Zeichen nach, auf der Rückfahrt im Zug. Das Nichts. Als Kind hatte ich mir oft versucht das Nichts vorzustellen. Die Idee davon hatte mir Angst eingeflößt. Das Nichts könne es doch gar nicht geben, habe ich mir immer eingeredet. Geben könne es doch nur das, was da war, das Wirkliche. Die Wirklichkeit. Kaum ein Begriff ist ja ausgehöhlt und unbrauchbarer in Zusammenhang mit dem Kino. Ein jeder weiß, für sich selbst, was das heißt: Die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Ein jeder sieht seine Wirklichkeit mit seinen eigenen Augen. Man sieht die anderen, vor allem die Menschen, die man liebt, man sieht die Dinge um sich, man sieht die Städte und die Landschaften, in denen man lebt, man sieht auch den Tod, die Sterblichkeit der Menschen und die Vergänglichkeit der Dinge. Man sieht und erlebt die Liebe, die Einsamkeit, das Glück, die Traurigkeit, die Angst, kurz: ein jeder sieht, für sich selbst, das Leben.

Man hat sich so an diese Kluft gewöhnt und hält es inzwischen für so selbstverständlich, dass das Kino und das

Leben soweit auseinander liegen, dass einem der Atem stockt und man zusammenzuckt, wenn man auf einer Leinwand plötzlich etwas Wahres oder Wirkliches entdeckt. Und sei dies bloß die Geste eines Kindes im Hintergrund, oder ein Vogel, der durchs Bild fliegt, oder eine Wolke, die für einen Moment ihren Schatten über das Bild wirft. Es ist selten geworden in dem heutigen Kino, das solche Augenblicke in der Wahrheit stattfinden, dass Menschen oder Dinge sich so zeigen, wie sie sind.

Das war das Ungeheuerliche an den Filmen von Ozu und vor allem seinen späten. Sie waren solche Augenblicke der Wahrheit, nein, nicht nur Augenblicke, sie waren langgestreckte Wahrheiten, die vom ersten bis zum letzten Bild andauerte. Filme, die tatsächlich und dauernd vom Leben selbst handelten. Und in denen sich die Menschen selbst, die Dinge selbst, die Städte und die Landschaften selbst offenbarten. So eine Darstellung von Wirklichkeit, so eine Kunst gibt es im Kino nicht mehr. Das war einmal. *Mu*, das Leere, was jetzt herrscht.

7. Kapitel: Ein anderes Bild [33:37]

Pachinko-Halle

Zurück in Tokyo waren die Pachinko-Salons schon geschlossen. Nur der Kugishi, der Nagelmann, war noch bei der Arbeit. Morgen würden alle Kugeln wieder anders laufen und an einer Maschine, an der man heute noch gewinnen konnte, würde man morgen nur noch verzweifeln können.

In Ozus Filmen kommen viele solcher Gassen vor, in denen sich seine alleingelassenen oder vereinsamten Väter betrinken. Ich stellte meine Kamera auf und filmte, wie ich es gewohnt war und dann, ein zweites Mal, dieselbe Gasse, vom selben Kamerastandpunkt aus, aber mit einer anderen Brennweite, dem 50er, einem ganz leichten Teleobjektiv, welches Ozu ausschließlich und für jede Einstellung benutzte. Ein anderes Bild bot sich dar. Eines, das nicht mehr mir gehörte.

8. Kapitel: Golf [35:31]

Kinder beim Baseball spielen

Auf dem Friedhof krächten am nächsten Morgen dieselben unsichtbaren Raben und die Kinder spielten Baseball. Und auf den Dächern der Hochhäuser in der Innenstadt spielten die Erwachsenen Golf. Ein Sport, dem die Japaner verfallen sind, auch wenn nur die wenigsten je die Gelegenheit haben, ihn je auf einem wirklichen Golfplatz auszuüben.

In einigen Filmen von Ozu wird die Begeisterung für diesen Sport mit Ironie dargestellt. Es verwunderte mich trotzdem, wie sehr er hier als reine Form betrieben wurde. Als Schönheit und Perfektion der Bewegung. Der Sinn des Spiels, den Ball letzten Endes in ein Loch zu befördern, schien völlig verkommen. Ich fand nur einen einzigen einsamen letzten Verfechter dieser Idee.

Männer beim Golf spielen

9. Kapitel: Falsches Essen [40:58]

Wenders aus dem Off

Ich verließ das große, knatternde Golfstadion nur für ein kurzes Abendessen. Wie immer konnte man sämtliche Speisen schon draußen in der Auslage des Restaurants betrachten. Hinterher, kehrte ich zurück in das inzwischen mit Flutlicht überströmte Stadion.

Im Clubhaus, später am Abend, schloss sich der Kreis dieses Tages wieder mit Bildern von Baseballspielen. Und weil auch hier dieselben Speiseimitationen auslagen, beschloss ich am nächsten Tag, eine der Werkstätten aufzusuchen, in denen diese höchst wirklichkeitsgetreuen Atrappen hergestellt wurden.

Es fängt alles mit wirklichen Speisen an, die mit einer Galatmasse übergossen werden, die man dann erkalten lässt. Die daraus gefertigten Formen werden mit Wachs gefüllt und diese Wachsgebilde werden zurecht geschnitten, bemalt und weiterverarbeitet. Das Wachs muss dabei ständig warm gehalten werden. Ansonsten ist die Zubereitung eines Sandwiches in Wachs, gar nicht einmal so unähnlich der Zubereitung eines wirklichen Sandwiches.

Ich blieb den ganzen Tag. Nur mittags durfte ich nicht weiterdrehen, was schade war. Die Angestellten saßen alle inmitten ihrer Wachskunstwerke und aßen ihre mitgebrachten Speisen, die genauso aussahen, wie die Imitationen rundum. Man konnte Angst bekommen, dass einer aus Versehen in ein Wachsbrötchen bisse.

10. Kapitel: Werner Herzog [50:59]

- Wenders aus dem Off Auf dem Tokyo Tower traf ich mich mit einem Freund, Werner Herzog, der auf der Durchreise nach Australien für ein paar Tage in Japan war. Wir unterhielten uns.
- Werner Herzog spricht Es ist ganz einfach so, dass es Bilder nur noch wenig gibt. Also wenn man hier so rausschaut, das ist ja alles zugebaut, da sind fast kaum, fast nicht mehr Bilder möglich, man muss also wie ein Archäologe mit dem Spaten graben. Und man muss eben schauen, dass man aus dieser beleidigten Landschaft heraus noch irgendetwas finden kann. Sehr oft natürlich ist es verbunden mit Risiken und die würde ich also nie scheuen und ich sehe eben, es sind so wenige Leute heute auf der Welt, die sich wirklich etwas trauen würden, für die Not, die wir haben, nämlich zu wenig adäquate Bilder zu haben. Wir brauchen ganz unbedingt Bilder, die mit unserem Zivilisationsstand und mit unserem Inneren, allertiefsten, übereinstimmen. Und da muss man eben dann notfalls mitten in den Krieg hinein gehen, oder auch wo immer es notwendig sein sollte.
- Ich würd mich nie beklagen, dass es zum Beispiel manchmal schwierig ist, dass man, sagen wir mal, 8000m hoch auf einen Berg steigen muss, um noch Bilder zu bekommen, die rein und klar und durchsichtig sind. Hier, hier geht kaum mehr was. Man muss also richtig suchen. Ich würde auch auf den Mars fliegen oder auf den Saturn mit der nächsten Rakete, wo ich einsteigen könnte. Es gibt z.B. ein Programm von der NASA mit diesem SkyLab Raumshuttle, wo man also Biologen vielleicht einmal mitnimmt und Leute, die neue technische Verfahren im Weltraum ausprobieren. Ich

würde gerne mit einer Kamera dabei sein. Und zwar, weil es nicht mehr leicht ist hier, auf dieser Erde das zu finden, was die Durchsichtigkeit von Bildern ausmacht. Das, was mal gewesen ist.

Ich würd überall hingehen.

Wenders aus dem Off

So sehr ich Werners Wunsch nach durchsichtigen und reinen Bildern verstand, so sehr gab es die Bilder, die ich suchte nur hier unten, in dem Gewühl der Stadt.

Ich konnte nicht drum hin, von Tokyo, trotz allem, sehr beeindruckt zu sein.

Am Nachmittag fuhr ich zu dem neu eröffneten Disneyland vor den Toren der Stadt. Aber die Vorstellung eine genaue Kopie der Anlagen in Los Angeles zu sehen, ernüchterte mich und ich ließ den Besuch bleiben. Außerdem regnete es in Strömen.

11. Kapitel: Amerika [54:43]

Ich bedauerte meinen Entschluss nicht, denn bald darauf stieß ich in einem Park der Stadt auf Leute, die sich auch von dem Regen nicht abhalten ließen, sich wie in Amerika zu fühlen.

12. Kapitel: Yuharu Atsuta [01:01:29]

In derselben Nacht traf ich in einer Bar in Shinjuku, die den Namen eines seiner Filme trägt „La jetée“ den französischen Filmemacher und Katzenfreund Chris Marker. An einem der nächsten Tage erst sollte ich seinen neuen Film sehen, den wunderschönen „Sans soleil“, in dem es Bilder von Tokyo gibt, die einem Fremden wie mir, mit meiner Kamera völlig unmöglich oder unzugänglich wären. Wie so

viele Fotografen lässt Chris Marker sich nicht fotografieren. Aber an jenem Abend riskierte er doch ein Auge.

Die Züge, all die Züge, in den Filmen von Ozu, kein einziger Film, in dem nicht zumindest einmal ein Zug vorkäme.

Atsuta Yuhara war zweiter Kameraassistent in den frühen Stummfilmen Ozus gewesen, später für lange Zeit erster Assistent und schließlich für beinahe zwanzig Jahre Ozus Kameramann. Er demonstrierte mir Ozus Arbeitsmethode in einer Innendekoration. Es war uns gelungen, die alte Mitchell in einem Kameraverleih auszugraben, mit der Atsuta und Ozu tatsächlich ihre letzten Filme zusammen gedreht hatten. Yasujiro Ozu hat die Mittel seiner Filmsprache im Lauf der Zeit immer mehr reduziert. Gibt es in den frühen Filmen noch Kamerafahrten und Schwänks, so eliminierte er auch diese immer mehr und schließlich drehte er nur noch Einstellungen mit starren Kamerapositionen, stets auf der Augenhöhe eines am Boden sitzenden Betrachters und immer mit dem einen Objektiv, dem 50er. Dieser Aufbau hier sei die Standardposition für eine Totale oder Halbtotale gewesen, erklärte Atsuta. Für eine Nahaufnahme oder halbnah habe man grundsätzlich die Kameraposition erhöht. Der Grund hierfür sei gewesen, dass Ozu Verzerrungen habe vermeiden wollen, die dadurch entstanden wären, dass man für eine Nahaufnahme bei der tieferen Kameraposition zu sehr hätte aufwärts schwanken müssen. Also habe man für Nahaufnahmen die Kamera immer, wenn auch geringfügig, erhöht.

Dies sei ein Stativ, das Ozu selbst entworfen habe, erzählte Atsuta, um bei Außenaufnahmen eine noch tiefere Kameraposition zu erreichen, als dies mit handelsüblichen Stativen möglich gewesen sei.

Das normale Babystativ ging ungefähr bis hier hin, aber Ozu wollte die Kamera noch tiefer haben, sodass man sich als Kameramann auf den Boden legen musste, um überhaupt noch durch den Sucher schauen zu können. Da war es dann von Vorteil, dass so gut wie nie geschwänkt wurde.

Wenn Ozu eine Einstellung einrichten wollte und die Assistenten die Kamera nach seinen Anweisungen platziert hatten, schaute er durch den Sucher und bestimmte sehr sorgfältig den genauen Bildausschnitt. Dann sagte er: „Das wär's!“, und die Assistenten fixierten die Kamera in der angegebenen Position. Einmal eingerichtet, durfte sie von niemanden mehr angerührt werden. Dies war ein regelrechtes Verbot. Und dann schaute Ozu während der ersten Proben wieder durch den Sucher, dirigierte die Schauspieler und gab ihnen ihre Position. Und dann wurde nach einer letzten Korrektur die Kamera endgültig fixiert. Nun hieß es aber erst Recht außerordentlich vorsichtig sein, dass niemand dagegen stieß und die Einstellung verschob. Alle, die in der Nähe der Kamera zu tun hatten, waren nervös.

Atsuta erzählte weiter, Ozu mochte Außenaufnahmen an Originalschauplätzen nicht besonders. Vor allem, wenn sich Zuschauer ansammelten. Wir haben uns deswegen bei Außenaufnahmen immer sehr beeilt oder wenn das irgendwie möglich war, sie gänzlich vermieden.

Ein Erinnerungsstück, das ich von Ozu habe, ist seine Stoppuhr, die möchte ich Ihnen gleich zeigen. Es ist das einzige Erinnerungsstück, was ich an ihn habe. Zu Beginn jeder Einstellung startete Ozu seine Uhr und das Scriptgirl startete ihre gleichzeitig mit ihm. Weil wir mit einer stummen Kamera drehten, konnte man das Klicken hören und jedesmal horchte der Toningenieur auf und sagte: „Was war denn das für ein Geräusch?“ Das möglichst exakte Zeitmessen war Ozu wichtig. Und jeder Take wurde gestoppt und wenn wir die Muster ansahen, wurden noch einmal die Zeiten genommen.

Solche Matten habe ich immer benutzt, solche kindischen Dinger. Finden Sie das nicht ein bisschen peinlich? Immer bin ich mit so einer Matte unterm Arm herumgelaufen. Das war schon ein komischer Job.

Stoppuhr in Nahaufnahme Dies ist die Stoppuhr, die Ozu sich hat anfertigen lassen. Er hat sie all die Jahre hindurch benutzt. Mit dieser Uhr hat er für alles die Zeiten genommen. Für Inserts, sowie für Spielszenen. Die rote Linie zählt die Bilder pro Sekunde für das Standard 35mm Format, die mittlere Linie gibt die Sekunden an, und die dritte hier, gibt die Bilderzahl für 16mm-Format. Diese Stoppuhr war wichtig für Ozu, um die Zeit exakt messen zu können, in Sekunden und in Einzelbildern. Das wollte ich Ihnen zeigen.

Drehbuch in Nahaufnahme Atsuta hat mir vor ein paar Tagen ein Originaldrehbuch von Ozu überlassen. Ich blätterte darin herum, ehrfürchtig und ratlos, konnte ich doch kein Wort, nicht einmal den Titel entziffern.

W: Wie lange waren Sie Ozus Assistent?

A: Sein Assistent war ich von Anfang an bis zum Ende. Kameraassistent war ich 15 Jahre lang.

W: Und dann sind Sie Ozus Kameramann geworden?

A: Ja.

W: Wie ist das passiert? Wie hat er Ihnen das mitgeteilt?

A: Ganz einfach, er sagte, von heute an machen Sie das, in Ordnung? Mehr Worte hat er bestimmt nicht verloren. Und ich habe nur geantwortet: „Dankeschön.“ Und meine Dankbarkeit Ozu gegenüber dauert bis heute an. Ich war ein Handwerker, ein Handwerker der Kamera, das ist keine falsche Bescheidenheit, ich war stolz darauf, dass mein Handwerkszeug, Ozus Kamera war. Umso mehr, weil ich Ozu schon in meiner Assistentenzeit gekannt und bewundert hatte. Alle anderen Assistenten waren schon lange Kameramänner und ich war noch immer Assistent in Ozus Team. Eines Tages sagte er zu mir: „Wenn Sie schon ein Wächter werden wollen, seien Sie geduldig und werden Sie der Wächter eines großen Hauses.“ Ich war ihm dankbar für diese Worte. Viele von meinen Kollegen arbeiteten für ein besseres Gehalt, vor allem die Wochenschau-Kameramänner wurden hoch bezahlt, aber ich blieb da, wo ich war, ich wollte an Ozus Seite bleiben. Das war meine Einstellung.

W: Haben Sie vor dem Drehen viel mit Ozu diskutiert?

A: Nein, diskutiert nicht. Wir haben miteinander geredet und auch nicht besonders viel. Ich hatte ihm ja auch wenig zu sagen. Schon gar nichts, was die Regie betraf. Ich habe ihn höchstens gefragt: „Über welchen Zeitraum hinweg spielt der Film? Einige Wochen, einige Monate, ein Jahr?“ Und das nur

wegen des Lichts, um einen Eindruck von den Jahreszeiten schaffen zu können. Seit der Zeit, wo er mit dem Kameramann Ogawa drehte, hatte er keine anderen Objektive als das 50er mehr benutzt. Ich erinnere mich noch, dass er oft sagte: „Ogawa, warum schlagen Sie mir denn immer wieder das 40er Objektiv vor, Sie wissen doch, ich mag das 50er lieber.“ Ich habe ihn dann später auch einmal, ein einziges Mal gebeten, sich eine Szene durch ein anderes Objektiv anzuschauen. Er hat durch den Sucher geschaut und gesagt: „Ich habs mir doch gedacht, das ist nicht so gut, wie das 50er.“ Also habe ich doch wieder ein wenig zähneknirschend das gute alte 50er in die Kamera getan und von da an auch nie mehr infrage gestellt. Bei einer weitwinkeligeren Linse hat man mehr Platz auf beiden Bildseiten und auch nach oben hin, aber das war einfach nicht Ozus Geschmack. In der Stummfilmzeit, d.h. bei dem Wechsel zum Tonfilm, wurde das Bildfeld ein wenig enger durch die Tonspur. Vorher konnte man ja die gesamte Breite des Negativs benutzen, später nicht mehr. Ich glaube, dass das einen Einfluss auf sein Bildgefühl gehabt hat.

Die Gestaltung des Lichts überließ er ganz und gar mir. In dem Film „Es war einmal ein Vater“ gibt es doch diese Szene, gegen Ende, in der der Vater stirbt. Erinnern Sie sich? Ich habe das Krankenhauszimmer ganz hell gemacht, als ob die Sonne hereinschiene. An so einem Ort, in einem Krankenhaus erfüllt es einem mit Mitleid, wenn es draußen schön ist. Ich habe also die Sonne ganz besonders kräftig hereinscheinen lassen. Ozu wandte sich an mich und sagte: „Was ist passiert, das ist ja gar nicht schlecht!“ Und ich

antwortete: „Um Ihnen die Wahrheit zu sagen: Ich wollte den alten Mann einfach nicht im Dunkeln sterben lassen.“ Ich wollte, dass es in seiner letzten Stunde hell um ihn ist. „Genauso werden wir es drehen.“, lobte Ozu mich. Im Allgemeinen hat er mir nie gesagt, was er von den Aufnahmen hielt und ob sie ihm gefielen. „Das war eine gelungene Einstellung.“, so etwas habe ich von Ozu nie gehört. Höchstens hat er manchmal, ein paar Tage später gesagt: „Das war gar nicht schlecht, neulich.“ Ja, das war typisch für ihn. Einmal fragte er mich: „Haben Sie eine Freundin?“ Und ich sagte: „Ja, sie hat drei Beine und ich trage sie immer auf meinem Rücken.“ Ich redete von meinem Stativ. Es wurde so eine Art geflügeltes Wort unter uns und er zog mich oft damit auf. „Ihre Freundin, die Dreibeinige, die sieht ja wirklich nicht schlecht aus, ein süßes Ding.“

Ich habe ihn gern gehabt. Ich habe dieses Gefühl für ihn gehabt, bis zu seinem Tod. Ozu wusste das. Ich bin wahrscheinlich, ich weiß, das klingt vielleicht sehr merkwürdig, wenn ich so etwas sage, ich bin wahrscheinlich der einzige Kameramann in der Welt, der solch eine aberwitzig lange Zeit bei einem einzigen Regisseur geblieben ist, vom Assistenten bis zum Schluss. Nein, ich glaube nicht, dass es so etwas noch einmal gegeben hat. Das ist mein ganzer Stolz, Ozu gedient zu haben.

Innenaufnahmen wurden grundsätzlich im Studio gedreht, nie an Originalschauplätzen. Die einzigen Ausnahmen waren die Züge. Wenn wir in einem Zug drehen mussten, habe ich Ozu

immer gesagt, nur ja nicht im Studio. Das hat er auch akzeptiert. Man kann tun, was man will, ein Zug im Studio, das sieht immer unecht aus. Es wackelt alles, aber auf eine falsche Weise. Deswegen wollte ich immer, dass wir in richtigen Zügen drehen. Und Sie können sich darauf verlassen, dass in allen Ozu-Filmen nach dem Krieg die Zugaufnahmen echt sind.

Auf die Motivsuche haben wir immer sehr viel Zeit verwendet. Und wir haben dazu nie ein Auto benutzt. Wir sind zu Fuß gegangen, immer nur zu Fuß. Es gab auch einen Witz darüber: „Motivsuche dauert so lange, bis man umkippt.“

W: Dies ist die letzte Frage, ja. Haben Sie nach Ozus Tod noch mit anderen Regisseuren gearbeitet?

A: Ja, das habe ich, aber ich fühlte mich todelend dabei. Ich war eine Zeit lang wie betäubt, wie soll ich das erklären? Ich habe noch eine Weile weitergearbeitet, aber ohne jedes Gefühl für meine Arbeit oder für den jeweiligen Regisseur. Es war einfach etwas verloren gegangen. Ozu hat aus mir das Beste herausgeholt und ich habe ihm mein Bestes gegeben. Mit anderen war mein Bestes nicht mehr da.

Ich bin Ozu dankbar.

Manchmal fühlt man sich einsam. Lassen Sie mich jetzt. Ich danke Ihnen.

Ja, man wird einsam.

Was die Kraft ausmacht oder den Geist, das kann man niemanden erklären.

Die Leute, mit denen er gearbeitet hat, er hat sich um sie gekümmert. Er war mehr als ein Regisseur, er war wie ein König.

Ich bin sicher, dass er zufrieden ist, in diesem Moment.

Irgendetwas stimmt mit mir heute nicht. Lassen Sie mich jetzt bitte allein. Es tut mir Leid.

Yasujiro Ozu war ein guter Mensch.

Ausschnitt aus
„Tokyo Story“

- Sie müssen traurig sein. Alle sind fort.

- Es ging alles so schnell.

- Hätte ich es geahnt, wäre ich sanfter gewesen, hätte sie verwöhnt, bevor es zu spät war. So einsam wird einem der Tag lang.

- Ja, wirklich... Das ist traurig.

Abspann [01:27:43]

Wenders befragt von Roger Willemsen

(Interview zu „Tokyo-Ga“)

R: 1985 drehst du Tokyo-Ga. Was heißt „Ga“?

W: „Ga“ heißt „Bilder aus, Bilder von“ auf Japanisch, Bilder aus Tokyo heißt der Film eigentlich. Gedreht worden ist er tatsächlich viel früher, nämlich schon vor „Paris, Texas“ im Frühjahr 83. Nur hab ich dann „Paris, Texas“ gedreht und dann auch geschnitten und auch zu Ende gemacht, so dass ich dann die Bilder aus Tokyo praktisch erst 1 1/2 Jahre später nachdem ich sie gedreht hatte, schneiden konnte. Deswegen ist der Film erst 85 rausgekommen.

R: Es sind nicht nur Bilder aus Tokyo, es ist auch ‘ne Hommage an den Regisseur Ozu. ‘Ne Hommage heißt eigentlich, das zu verherrlichen, was keine Verherrlichung mehr braucht, oder?

W: Ganz genau, ja. Das ist auch in diesem Fall genau richtig. Das Werk vom Ozu ist ja weltbekannt. Es war es noch nicht, als ich ihn kennengelernt hatte, also nicht persönlich, hab ich ihn leider nie treffen können, aber als ich die ersten Filme gesehen habe, 1972 oder 73, war es noch ‘ne unbekannte Größe. Vor allem in Europa kannte ihn noch kein Mensch. Ich hab die Filme von Ozu zum ersten Mal gesehen in New York und eigentlich ‘ne ganz schöne Geschichte wie die dort hingelangt sind. Die sind nämlich im japanischen Filminstitut in Brooklyn gelaufen, also, absolut, wo niemand hinkommt und wo sich auch niemand dafür interessiert und in Brooklyn hat eine schwarze Hausfrau, die mit Kino nichts am Hut hat, aus reinem Zufall irgendwie zwei, drei Filme vom Ozu gesehen und war wie vom Donner gerührt und hat angefangen Telefonate zu machen. Weil sie dachte, diese Filme muss jeder Amerikaner sehen. Und weil sie sowas noch nie gesehen hatte. Und hat dann mit unglaublicher Energie sich daran gemacht, Verleiher angerufen, die hat sie im Telefonbuch gefunden, obwohl sie von Film wirklich nichts, absolut nichts wusste und hat schließlich den New Yorker Verleiher von „New Yorker Films“ den Talbot erreicht und der hatte den Namen schon mal gehört, aber kannte die Filme nicht. Die Frau hat ihm gesagt „also das müssen Sie machen. Das ist wirklich absolut notwendig, dass Sie diese Filme verleihen.“ Daraufhin

hat sich der Dan Talbot die Filme angeguckt und gesagt „Tja, da haben Sie Recht“. Und hat dann zwei Filme erstmal gekauft und danach noch mehr und hat angefangen dann in Amerika die Filme zu verleihen. Das war der Beginn eigentlich ,davon, dass der Ozu in der westlichen Welt bekannt wurde. Dank dieser Hausfrau, die ich auch mal kennengelernt habe. Die hat danach auch wieder nie mehr was mit Film zu tun gehabt. Die hat nur diese eine Einsicht gehabt, diese Filme muss jeder kennen.

R: Erstaunlich. Und du nennst diese Filme ein „Heiligtum der Kinogeschichte“. Gibt es Heiligtümer noch in der Kinogeschichte?

W: Seitdem weiß ich nicht so recht. Die Zeiten haben sich so geändert, dass es irgendwie, ich würd sagen, nicht mehr möglich ist, Heiligtümer zu produzieren. Irgendwo ist diese Unschuldsgeschichte des Kinos zu Ende gegangen, in den 50er Jahren, seit dieser erste Wurf. Und, ja, der Ozu hat gedreht von den späten 20er Jahren bis 1962 glaub ich. Und sein Lebenswerk, ein einziger Film, in meinen Augen. Und ich bring sie auch immer alle durcheinander, ist auch immer dieselbe Geschichte praktisch. Und ich hab, obwohl ich sie alle auswendig kenne, grade deswegen vielleicht, nicht mehr den Überblick welcher ist nun welcher. Die gehen alle ineinander über und dieser eine große Film, den er gemacht hat, das ist für mich so mein Heiligtum der Filmgeschichte.

R: Kannst du benennen, was „Heiligtum“ bedeutet?

W: Ich glaub, der hat was geschafft, nämlich, etwas zu filmen, was so einfach ist, dass man gar nicht drauf kommt, dass das irgendwie schwer sein sollte, oder besonders sein sollte. Der hat als einziges Thema: Die Familie. Das ist ja so ein vages Thema, natürlich gibt es Filme über Familie in der ganzen Filmgeschichte, in Deutschland genauso wie in Amerika und überall. Aber es war sein einziges Thema. Die Familie, die Beziehung zwischen Kindern und Eltern, zwischen Eltern und deren Großeltern, zwischen den Kindern und den Großeltern, der allein lebende Vater mit der Tochter, die Emanzipation der Tochter von der Mutter, also all diese absolut unglaublich normalen Geschichten, die jede Familie in der Welt kennt. Die sind sein einziges Thema gewesen und das hat er sich so genau angeguckt, wie niemand sonst. Und auch mit einer solchen Hingebung Menschen gesehen, beobachtet, gefilmt, wie sie glaub ich nie so im Kino vorgekommen sind. Also man hat immer den Eindruck, dass man diese Menschen besser kennt, als

seine eigenen Eltern oder seine eigenen Geschwister, da ist so 'ne Ähnlichkeit. Und die Figuren in den Filmen von Ozu haben so eine Aura, dass man diese japanischen Familien voll transzendieren kann, so dass das die Familie selbst wird. Und das hat glaub ich kein anderer Filmemacher in der Geschichte je geschafft. Die Familie so zu überhöhen, dass man sich immer drin erkennt.

R: Formal könnte man sagen, dass Ozu sehr viel untersichtig arbeitet. Und wenn man das sieht, dann denkt man, so ein Bild kann man relativ leicht kopieren. Du hast einmal im Film selber versucht, ein Ozubild, dich an eine Stelle zu stellen, wo Ozu auch gestanden hat und stellst die Nicht-Identität deines Bildes mit seinem Bild fest. Woran lag die?

W:Es ist viel über den Ozu geschrieben worden, über die Transzendenz seiner Bilder und die metaphysische Qualität seiner Bilder. Er war auch ein Zen-Buddhist, was viele nicht wissen. Und auf eine Art reicht es nicht, sozusagen, seine Technik zu kopieren, und dieselbe Linse, er hat mit einer einzigen Linse gedreht, alle Filme nur mit einem 50er Objektiv, er hat nie andere Linsen benutzt.

R: Leicht weitwinkelig?

W:Nene, ein 50er, also ein 35 mm, ist ein ganz kleines Tele schon, der eigentlich im Normalbereich liegt so bei zwischen 35 und 45. Also ein 50er ist an Winzigkeit schon rangerückt, was das Auge betrifft. Und er hat also mit dieser einen Linse alles gedreht. Die Kamera ist meist auf den Boden gestellt, also, aus der Sicht eines im Lotussitz sitzenden Menschen aus geguckt. Das ist natürlich in Japan normaler als hier. Man sitzt halt sowieso immer auf dem Boden. Oder oft genug. Und wenn man also diese Technik imitiert und die Kamera mit derselben Linse da hin stellt, hat man noch lange nicht das Bild, was er gemacht hat. Weil man nicht wiederholen kann, diese durchgeistigte Art, wie er die Welt betrachtet hat. Auch die Einfachheit seiner Filme, kann man, indem man genauso versucht, genauso einfach zu arbeiten, hat man was Simple, aber nicht was Einfaches. Und Einfachheit ist ja das Allerschwierigste überhaupt.

R: Du findest den Weg zu Ozu unter anderem über einen seiner liebsten Schauspieler. Und sagst in dem Film zu ihm, dass du vor niemandem solchen Respekt hast, was die schauspielerische Welt angeht, wie vor diesem Mann. Dann findet diese Begegnung

statt und man hat einen außerordentlich kontemplativen, freundlichen Herrn vor sich, der fast ausschließlich in technischen Begriffen und äußerst bescheiden von dem redet, was er macht. Also Technik ist in dem Augenblick glaub ich dasselbe, wie die Arbeit am Ausdruck. Was hat die Begegnung jenseits dessen, was wir in Bildern von ihr erfahren, in dir hinterlassen

W: Vor allem den Wunsch mit diesem Mann dann tatsächlich mal zu arbeiten und also ihn nicht nur, ihn vor der Kamera zu haben und ihn zu befragen, sondern tatsächlich mal mit dem arbeiten zu dürfen. Ich hab mit ihm dann auch „Bis ans Ende der Welt“ gedreht, wo er einen alten Pflanzendoktor gespielt hat. Das war ganz herrlich. In Tokyo, gerade als Empfang, da draußen, wo er gewohnt hat, in seinem Häuschen auf dem Lande, nicht weit von da, wo der Ozu begraben liegt, im Übrigen, ich weiß gar nicht, wie sehr das Absicht ist oder Zufall war. Es war so zwei Kilometer Luftlinie von dem Haus wo der Ryu Chishu gewohnt hat, liegt der Friedhof von Ozu. Und, ja, er hat ihn dann immer sehr ehrerbietig nur „Meister“ genannt, also, wenn er über Ozu gesprochen hat, gar keine andere Form als die absolut höflichste und ehrerbietigste benutzt, die man in der japanischen Sprache kennt. Also er war immer nur der Meister. Es hatte wohl auch immer, bei allen Schauspielern, ‘ne große Ehrfurcht vor dem Ozu gegeben. Er muss wohl ein sehr imposanter Mensch, ein sehr beeindruckender Mann gewesen sein, dass jemand, so ein alter Herr, der immerhin 50 Filme mit ihm gemacht hat, der ist bis auf einen einzigen, in allen Ozu-Filmen drin, also dagegen komm ich auch mit dem Rüdiger Vogler nicht richtig ran. Der Ryu Chishu ist in allen Filmen drin gewesen und hat trotzdem also von dem Ozu immer nur in der dritten Person und Er mit dem großen „E“ sozusagen, also privat hat sich da nichts ergeben, die waren auch keine Freunde. Muss man sich mal vorstellen, macht einer 49 Filme mit jemanden und redet immer noch von ihm so, als ob er ihn nur einmal getroffen hätte.

R: Wo liegt für dich der Schnittpunkt zwischen der Verherrlichung Ozus und der Darstellung des heutigen Tokyo.

W: Aufregend an dem Werk von Ozu ist unter anderem, dass man so genau nachvollziehen kann, Film für Film, wie sich die japanische Gesellschaft verändert hat und mehr und mehr dem westlichen und amerikanischen Einfluss erlegen ist. Das

war ein Hauptthema von Ozu. Dadurch, dass mich das auch so interessiert, bin ich natürlich noch verfallener gewesen, den Filmen von Ozu, weil das ist ja auch ein Hauptthema von mir, von Anfang an gewesen. Aber in den Filmen von Ozu kann man wirklich seismographisch feststellen, wie die japanische Gesellschaft langsam zusammenbricht und unterhüllt wird, wie dann allmählich was Neues entsteht. Und mich hat dann natürlich in diesem Film über ihn, in Tokyo, seiner Stadt, wo er fast alle Filme gemacht hat, interessiert, was ist nun, seitdem er das letzte Mal hier gedreht hat, noch alles anders geworden und wie hätte er das wohl jetzt so gesehen. Diesen endgültigen Einbruch der amerikanischen Kultur in die japanische. Radikaler als er sich das wahrscheinlich jemals irgendwie in seinen bösesten Träumen ausgemalt hat.

R: Wo liegt der Schnittpunkt für dich zwischen der Verherrlichung Ozus und der Darstellung der heutigen Stadt Tokyo?

W:Die Filme von Ozu, vom ersten bis zum letzten, haben so wie eine Art Seismograph, die Erschütterung der japanischen Gesellschaft untersucht, nämlich das langsame Verlieren japanischer Traditionen auf Kosten amerikanischer oder westlicher Kulturen. Das hat er wirklich von Film zu Film immer verfolgt. Das war neben der Familie sein anderes Hauptthema. Wie verändert sich die japanische Kultur und wie erliegt sie langsam den westlichen Einflüssen. Und das ist ja auch für mich ein interessantes Thema gewesen. Ich hab ja auch die amerikanische Kultur so als ein Hauptthema in allen meinen Filmen drin gehabt und mich hat da interessiert, als ich zum ersten Mal dann in Tokyo gedreht hab, auch darüber nachzudenken, was hat sich geändert, seitdem der Ozu also 1962 zum letzten Mal seine Kamera aufgestellt hat. Ich war zwanzig Jahre später da. Und ein Thema des Films ist also, wie hätte er diese Stadt jetzt gesehen. Die hat sich nämlich anders entwickelt, als in seinen bösesten Träumen. Ich glaub nicht, dass er sich gedacht hat, dass die japanische Kultur so untergegraben würde, wie das dann der Fall ist.

R: Ist dein Blick schneller als seiner?

W:Mein Blick ist einfach 20 Jahre später, ja, zwei Generationen später, sozusagen, als Filmemacher. Und so ein Blick vom Ozu kann sowieso niemand wiederholen, also, man kann ihn nachäffen, wir haben es ja sozusagen als Experiment einmal gemacht, im Film,

und es war einfach nur ein Nachäffen und überhaupt und nicht annähernd irgendwie, mit diesem Nachstellen an das rankommen, was er gemacht hat.

R: Du näherst dich der Stadt Tokyo wie häufig fremden Städten. Zuerstmal über Bilder der Verkehrsformen.

W:Jaja, ich mag jegliche Art der Fortbewegung und ich finde, dass man Städte sehr gut definieren kann über die Art und Weise, wie die Leute mit ihren Transportproblemen klar kommen. Tokyo ist ja ein richtiger Ameisenhaufen. Und diese Stadt wäre, wenn sie von Deutschen, Italienern oder Franzosen bevölkert würde, absolut hoffnungslos verloren, aber die Japaner haben für mich eine wirklich sehr kultivierte Art mit ihren Verkehrsproblemen umzugehen. Die Stadt ist unglaublich gut organisiert und ich bin also in Tokyo ganz von den Socken gewesen, wie gut das mit der U-Bahn z.B. funktioniert. Wie traumhaft das mit den Zügen funktioniert. Selbst der Verkehr, man kann eigentlich nur den Hut ziehen, dass die.., mit welcher gegenseitigen Respektanz da vor sich gegangen wird. Die Japaner sind ja in vielerlei Hinsicht unhöflich, vor allem, ja, ein bisschen rüpelhaft, mitunter, aber gleichzeitig haben sie 'ne erstaunliche Disziplin. Und Disziplin kann man ja auch anders sehen, die ist ja auch manchmal unangenehm, Disziplin, aber ich fand, dass da, in der Art und Weise, wie Tokyo organisiert ist, und wie der Verkehr abläuft, dass da auch 'ne angenehme und geradezu menschliche Art sich zu respektieren versinnbildlicht war. Also ich würde mich freuen, wenn einige unserer Städte so menschenfreundlich organisiert wären wie Tokyo.

R: Ganz am Anfang des Filmes fällt im Erzählerkommentar der Satz: „Wenn ich keine Kamera dabei gehabt hätte, hätte ich mich später besser erinnern können.“ Das klingt so, als würde eigentlich die Kamera eher Bilder verdrängen, als sie holen oder als würde sie mehr verdrängen, als sie herauspräparieren kann. Stimmt das?

W:Es stimmt, grade da, wo man sich also bemüht, an, sozusagen mit der eigenen Bilderproduktion an was sich ran zu arbeiten, wie an das Werk von Ozu, grade da schien mir unsere Bilderproduktion manchmal ihre Gegenstände und diese Stadt und den Blick auf den Ozu eher zu verdecken und zuzuschaukeln. Man hatte das Gefühl oft, dass Bilder den Blick eher zumachen als aufmachen.

R: Im selben Kontext steht auch der Satz: „Es tut gut, zu schauen ohne etwas beweisen zu müssen.“ Das klingt als sei die Herstellung jedes Bildes Arbeit.

W: Nicht unbedingt, es ist ja so ein komischer Film gewesen, insofern als er keine Geschichte hat. In dem Moment, wo man ‘ne Geschichte zu erzählen hat, hat man diese Sorge nicht, in dem Moment wo man aber keine Geschichte hat, sondern nur sozusagen einen Plan oder in diesem Fall ein Vorbild, den Ozu, die Entdeckung einer Stadt, die man noch nicht kennt, einer Kultur, die man noch nicht gut kennt. Das sind so viele Absichten, dass Bilder produzieren manchmal wirklich richtig in Arbeit ausartet. Wenn man ‘ne Geschichte zu erzählen hat, wie in dem Film davor oder danach oder grade danach, „Paris, Texas“, hat man diese Sorge eigentlich überhaupt nicht. Also dann haben die, sind die Bilder sozusagen auf ihrem Weg und haben ein Ziel und wissen, was sie letzten Endes tun wollen. Ich wusste mit der Bilderproduktion, unserer Bilderproduktion in Tokyo, eigentlich nicht genau, was wir damit wollen. Es gab ja keinen Plan, wir haben von einem Tag auf den anderen gedreht. Wir zwei, wir haben den Film zu zweit gemacht, der Kameramann der Ed Lachmann und ich. Ich hab den Ton gemacht. Wir hatten keinen anderen Mann dabei. Wir waren wirklich das Minimalteam, zwei Personen. Ich habe mit einem professional Walkman den Ton gemacht, was auch wirklich ‘ne ganz andere Sicht gibt auf ‘ne Stadt, wenn man die ganze Zeit die Kopfhörer aufhat und man muss ja auch gucken, wie es angesteuert ist und so. Und als Tonmann will man ja auch dann ‘nen guten Ton abliefern. Ich wusste manchmal nicht genau, was der Eddy dreht, hatte aber auch nicht die Zeit dazu, musst mich also darauf konzentrieren, dass der Ton gut wird, also auch wie wir z.B. mit dem Ryu Chishu das Interview gemacht haben, war ich der Tonmann und war natürlich immer sehr damit beschäftigt, das gut auszusteuern. Das gibt so, eine ganz andere Sicht auf eine Stadt, auch wenn man sie eigentlich nur über die Geräusche kennenlernt und eigentlich nur hinten hinein über die Bilder und eigentlich nur abends, wenn man dann ins Bett geht und denkt „Was haben wir denn eigentlich heute gedreht?“ Weil ich wusste immer genau, was ich als Töne aufgenommen hab, aber was wir gedreht haben, hab ich immer erst abends verarbeitet und das hat ein bisschen auch zu dem vorhin angesprochenen Problem geführt, dass ich das Gefühl hatte, dass wir mit den Bildern

viel verdeckt hatten, statt aufgemacht hatten. Mit dem Ton, hab ich gedacht, bin ich eher eingedrungen in die Stadt, als mit den Bildern.

R: Hättest du ohne die Erfahrung später Rüdiger Vogler in „Lisbon Story“ einen Tonmeister sein lassen?

W: Nene, das ist absolut die Spätfolge gewesen von „Tokyo-Ga“. Weil es gibt ja auch den Film „Tokyo-Story“ von Ozu und deswegen heißt „Lisbon Story“ auch, hat den Titel bekommen, weil es, ja, diese Vermischung von meinem Lieblingsfilm, von Ozu „Tokyo Story“ und dem Tonman ist, den ich selbst dargestellt habe in „Tokyo-Ga“.

R: Und hast du ‘ne irgendwie geachtete Verwandtschaft zwischen Yamamoto und Ozu feststellen können?

W: Ja, insofern als auch der Yohji einen enormen Respekt vor japanischen Traditionen hat, gleichzeitig natürlich, so wie ich, erst nach dem Krieg aufgewachsen ist, also eine ganze Generation oder zwei vom Ozu getrennt, also auch mit der Verwestlichung der japanischen Kultur aufgewachsen. Nicht noch so darin verankert, dass er die Anfänge hätte mitbekommen können. Ich glaub schon, man kann, wenn man will, zwischen den beiden Dokumentarfilmen, die ich in Tokyo gemacht habe, auch zwischen den beiden Hauptdarstellern sozusagen, Parallelen erkennen.

Zusammenfassung

Die Arbeit „Notizen zu Kleidern und Städten. Wim Wenders auf der Suche nach Identität“ beschäftigt sich mit den zwei Tagebuchfilmen **Tokyo-Ga** (1985) und **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** (1989) von Wim Wenders.

Wenders beschäftigt sich in **Tokyo-Ga** mit dem japanischen Regisseur Yasujiro Ozu und in **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** porträtiert er den japanischen Designer Yohji Yamamoto. Er nennt die Filme selbst *Tagebuchfilme*, da sie dokumentarischen Charakter haben, aber sehr subjektiv gehalten sind. Neben Interviews mit den Porträtierten, spricht Wenders im Film selbst aus dem Off. In **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** tritt er auch vor die Kamera, um mit Yohji Yamamoto Billard zu spielen.

Primär befasst sich die Arbeit mit **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten** und sekundär, da nur eine ergänzende Wirkung, mit **Tokyo-Ga**. Wim Wenders reist für beide Filme nach Tokyo, womit er sich in der Folge dann auch auseinandersetzt. Die Stadt, die Bilderflut, die Konsumwelt geben ihm Anstoß zum Nachdenken. Daher wird das erste Kapitel auch „Stadt“ genannt.

Das zweite Kapitel behandelt die Sprache, welche identitätsstiftende Wirkung sie in sich hat. Anstoß dafür ist die Tatsache, dass Yamamoto im Film in Paris japanisch und in Japan englisch redet, auf dieses Sprachspiel wird näher eingegangen.

Im dritten Kapitel werden Wim Wenders und Yohji Yamamoto miteinander verglichen. Den Designer und den Regisseur verbinden Dinge wie die Schneidearbeit, den Umgang mit Raum und Zeit, die Industrie, das Team. Diese Themen werden jeweils in eigenen Kapiteln betrachtet. Auch wird die Person Wim Wenders mit der Person Yohji Yamamoto verglichen, da beide in derselben Generation aufgewachsen sind.

Um alle diese Aussagen deutlicher darzulegen, werden immer wieder Beispiele aus **Tokyo-Ga** herangezogen.

Die Arbeit basiert auf Aussagen Wim Wenders‘ über Themen wie Stadt, Bilder, Wirklichkeit, Sprache, Stil, Original, Kopie und Mode auf.

Es wird anhand von Vergleichen analysiert.

Die gesamte Arbeit wird durch den Identitätsbegriff zusammengehalten, jedes Kapitel beschäftigt sich indirekt mit diesem. So ist auch die Identitätserfahrung, die Wenders beim Anziehen von Yamamotos Kleidung erfährt, ausschlaggebend für die Wahl dieses Designers, um ein Porträt von ihm zu machen.

Lebenslauf

Mein Name ist Karoline Kuttner und ich bin am 23. November 1987 in Graz geboren. Von 1994 bis 1998 besuchte ich die VS Mitterdorf/Raab, ab 1998 bis 2006 das BG Weiz. Im 19. Juni 2006 habe ich die Matura abgeschlossen.

Seit dem Wintersemester 2006 habe ich in Wien Vergleichende Literaturwissenschaften studiert. Im Herbst 2008 habe ich ein Erasmussemester an der Université de la Sorbonne Nouvelle III verbracht. Neben dem Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften habe ich 2009/10 einen einjährigen Abendlehrgang an der Akademie der Photographie in Graz absolviert. Seit Frühjahr 2010 bin ich als Jungautorin Mitglied der *Plattform* im Literaturhaus Graz.

Ich spreche Französisch, Latein und Englisch.